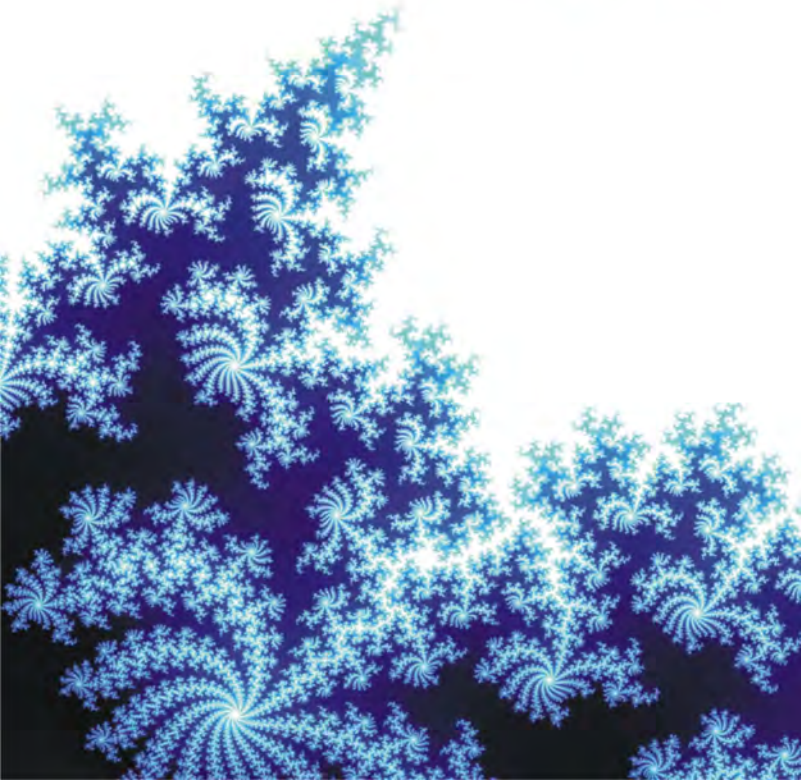
POLIROM
eseu

Aldous
HUXLEY

Porţile percepţiei
Raiul şi iadul



Aldous Huxley, *The Doors of Perception and Heaven and Hell*
© Mrs. Laura Huxley 1954, 1956
© 2012 by Editura POLIROM, pentru ediția în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Foto copertă: © by Naomi Ibuki

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

HUXLEY, ALDOUS

Porțile percepției: Raiul și iadul / Aldous Huxley; trad. de Mihai Moroiu. – Iași: Polirom, 2012

ISBN print: 978-973-46-2684-7
ISBN ePub: 978-973-46-2854-4
ISBN PDF: 978-973-46-2855-1

I. Moroiu, Mihai (trad.)

616.89-008.42
236.6
236.7

Printed in ROMANIA

Aldous
HUXLEY

Porţile percepţiei
Raiul şi iadul

Traducere de Mihai Moroiu

POLIROM
2012

ALDOUS HUXLEY (1894-1963) este nepotul celebrului naturalist și eseist Thomas Henry Huxley și fratele renumitului naturalist Julian Huxley. În 1908 își începe studiile la Eton, iar după o întrerupere de doi ani (pricinuită de o gravă afecțiune oculară) le continuă la Balliol College, Oxford, unde va preda pentru scurt timp literatura. În 1916 publică volumul de versuri *Roata în flăcări*. Debutul în proză se produce patru ani mai târziu, în 1920, cu un volum de nuvele, *Limbo*, iar în anul următor apare primul său roman, *Galben de crom*. Autor prolific, lui Huxley i-au apărut de-a lungul vieții peste patruzeci de cărți, dintre care amintim: romanele *Punct contrapunct* (1928; Polirom, 2003), *Orb prin Gaza* (1936; Polirom, 2009), *Minunata lume nouă* (1932, a cărei continuare, *Reîntoarcere în minunata lume nouă*, apare în 1958; publicate într-un singur volum la Editura Polirom, în 2003), *Cântec de lebădă* (1939, Polirom, 2010), *Geniul și zeița* (1955, Polirom, 2009), *Insula* (1962, Polirom, 2011); volumul de versuri *Leda* (1920); culegerile de nuvele *Surâsul Giocondei* (1924), *Două sau trei grații și alte povestiri* (1926), *Muzică nocturnă* (1931); volumele de eseuri *Studii adecvate* (1927), *Scopuri și mijloace* (1937), *Filozofia eternă* (1945), *Porțile percepției* (1954, sursa de inspirație pentru numele celebrei formații The Doors), piese de teatru și cărți de călătorie. În 1939, Huxley a primit James Tait Black Memorial Prize pentru romanul *After Many a Summer Dies the Swan*, iar în 1959 a fost distins cu Premiul pentru Merit al Academiei Americane de Arte și Litere.

Pentru M.

„Dacă porțile percepției ar fi limpezite, totul i-ar apărea omului așa cum este, infinit."

William Blake

Porțile percepției

În 1886, farmacologul german Ludwig Lewin a publicat cel dintâi studiu sistematic asupra cactusului, căruia mai târziu i s-a și atribuit numele său. *Anhalonium Lewinii* era o noutate pentru știință. Dar pentru religia primitivă și indienii din Mexic și din sud-vestul american era același prieten vechi și credincios, din cele mai îndepărtate timpuri. De fapt, cu mult mai mult decât un prieten. După cum nota un vizitator spaniol timpuriu al Lumii Noi, „ei mănâncă o rădăcină căreia îi spun Peyotl și pe care o venerează ca pe o zeitate".

Motivul pentru care o venerau ca pe o zeitate a ieșit la lumina zilei când psihologi eminenți ca Jaensch, Havelock Ellis și Weir Mitchell și-au început experimentele cu mescalina, principiul activ din peyotl. E adevărat, s-au oprit într-un punct de la care ar mai fi fost cale lungă până la idolatrie; dar punând totul cap la cap, mescalinei i s-a atribuit un rang de unică distincție în rândul drogurilor. Administrată în doze potrivite, e capabilă să schimbe calitatea conștiinței mai profund

decât oricare altă substanță din repertoarul farmacologului, fiind în același timp cel mai puțin toxică.

Cercetările consacrate mescalinei au continuat, sporadic însă, începând din zilele lui Lewin și Havelock Ellis. Chimiștii au izolat alcaloidul, dar au și învățat să-l sintetizeze, astfel încât procurarea lui să nu mai depindă de cactusul de deșert, cu recoltele lui slabe și intermitente. Iar psihiatrii s-au gândit să-și administreze doze de mescalină, sperând ca astfel să înțeleagă direct și mult mai clar procesele din mintea pacienților. Psihologii au observat și au catalogat o parte din efectele mai frapante ale drogului, lucrând însă, din păcate, cu prea puțini subiecți și în cadrul unei game limitate de circumstanțe. Și neurologii și fiziologii au descoperit câte ceva despre mecanismul acțiunii sale asupra sistemului nervos central. Apoi, cel puțin un filozof profesionist a luat mescalină, cu speranța că ar putea lămuri unele enigme străvechi, rămase nerezolvate, cum ar fi locul cugetului în natură și relația dintre creier și conștiință.

Dar totul a rămas pe loc, până nu demult, în urmă cu doi-trei ani, când s-a făcut o constatare nouă și poate extrem de semnificativă[1] care de zeci de ani ar fi trebuit, de

1. Vezi următoarele comunicări: „Schizophrenia: A New Approach" de Humphry Osmond și John Smythies, *Journal of Mental Science*, vol. XCVIII,

fapt, să atragă atenția; însă nimeni nu a remarcat similitudinea dintre compoziția chimică a mescalinei și cea a adrenalinei, până la un tânăr psihiatru englez care lucrează acum în Canada. Cercetările efectuate în continuare au dezvăluit că acidul lisergic, halucinogen extrem de puternic, derivat din cornul secarei, se înrudește din punctul de vedere al structurii sale biochimice cu mescalina și adrenalina. Apoi s-a descoperit că adrenocromul, produs al descompunerii adrenalinei, poate induce multe dintre simptomele stării induse de mescalină. Și, probabil, adrenocromul apare spontan în organismul uman. Cu alte cuvinte, oricine este capabil să-și fabrice o substanță chimică în stare, chiar și în doze infime, să provoace schimbări profunde ale conștiinței. Unele dintre acestea sunt asemănătoare celor care apar în cazul flagelului caracteristic secolului XX – schizofrenia.

---

aprilie 1952; „On Being Mad" de Humphry Osmond, *Saskatchewan Psychiatric Services Journal*, vol. I, nr. 2, septembrie 1952; „The Mescalin Phenomena" de John Smythies, *The British Journal for the Philosophy of Science*, vol. III, februarie 1953; „Schizophrenia: A New Approach" de Abram Hoffer, Humphry Osmond și John Smythies, *The Journal of Mental Science*, vol. C, nr. 418, ianuarie 1954. Există în pregătire numeroase alte comunicări științifice despre aspectele biochimice, farmacologice, psihologice și neurofiziologice ale schizofreniei și relația lor cu mescalina.

Tulburarea mentală poate fi provocată de o dereglare chimică? Iar dereglarea chimică, la rândul ei, poate fi cauzată de suferințele psihice care afectează glandele suprarenale? Ar fi pripit și prematur totuși pentru orice afirmație. Tot ce putem spune este că, *prima facie*, există suficiente argumente pentru a merge mai departe, iar copoii – biochimiști, psihiatri, psihologi – au pornit în căutare, pe poteca deschisă.

O serie de împrejurări cât se poate de norocoase, din punctul meu de vedere, a făcut să mă trezesc, în primăvara anului 1953, chiar în mijlocul acelei poteci, când unul dintre acei copoi a ajuns cu treburi în California. În pofida celor șaptezeci de ani de cercetări în domeniul mescalinei, materialul psihologic de care dispunea rămăsese încă total inadecvat, și el era dornic să-i adauge date noi. Iar eu mă aflam la locul potrivit, dispus – sau mai degrabă avid – să-i servesc drept cobai. Așa se face că, într-o dimineață senină de mai, am înghițit patru zecimi de gram de mescalină dizolvată într-o jumătate de pahar cu apă, după care m-am instalat, așteptând efectul.

Trăim împreună și suntem influențați de cei din jur, pe care, la rândul nostru, îi influențăm; dar întotdeauna, indiferent ce am face, rămânem singuri. Martirii intră în arenă ținându-se de mână, dar sunt răstigniți unul câte unul. Îmbrățișați, îndrăgostiții se

străduiesc cu disperare să-și contopească extazul individual într-o unică transcendere de sine; zadarnic. Prin însăși natura sa, orice spirit întrupat este osândit să sufere și să se bucure în solitudine. Senzații, simțăminte, intuiții, fantezii – toate sunt date să rămână personale și de necomunicat, în lipsa intervenției simbolurilor și a intermediarilor. Putem aduna informații despre experiențe, dar niciodată nu putem aduna experiențele în sine. De la familie la națiune, orice grup constituie doar o societate de universuri insulare.

Majoritatea universurilor insulare sunt suficient de asemănătoare între ele ca să îngăduie o înțelegere inferențială, ori poate o empatie reciprocă, ori o „con-simțire". Astfel, amintindu-ne de propriile noastre pierderi dureroase și umilințe, putem suferi alături de celălalt, în circumstanțe comparabile, punându-ne (întotdeauna, desigur, în sens ușor pickwickian) în locul lui. Uneori însă, comunicarea dintre universuri este incompletă, dacă nu inexistentă. Cugetul își are locul său, iar locurile stăpânite de nebuni, dar și de genii, sunt complet diferite de teritoriul normalității, încât nu există defel – sau prea puțin – temei ca memoria să poată servi drept bază a înțelegerii sau a simțirii pereche. Cuvintele pot fi rostite, dar tot nu reușesc să lumineze. Obiectele și evenimentele la care se referă simbolurile aparțin unor lumi ale trăirilor care se exclud reciproc.

Să ne putem vedea așa cum ne văd alții – iată un dar cât se poate de bine-venit. Însă capacitatea de a-i vedea pe alții așa cum se văd ei este mult mai lipsită de importanță. Dar ce-ar fi dacă ei ar aparține unei specii diferite și ar locui într-un univers absolut străin? Spre exemplu, cum ar putea un *întreg la minte* să ajungă să înțeleagă cum este să fii nebun? Sau, dacă nu ți-e dat să renaști ca vizionar, ori ca mediu, ori ca geniu al muzicii, cum ai putea vizita vreodată lumea lui Blake, ori a lui Swedenborg, ori a lui Johann Sebastian Bach? Și cum ai putea, ajuns la limitele extreme ale ectomorfiei și ale cerebrotoniei, să te pui vreodată în locul celui aflat la limitele endomorfiei și ale viscerotoniei sau, cu excepția unor zone bine circumscrise, să împărtășești simțămintele aflate la limita mezomorfiei și somatotoniei? Întrebări ce rămân, consider, lipsite de sens pentru behavioristul incorigibil. Dar pentru cine crede, teoretic, ceea ce, practic, știe că este adevărat – mai precis, că experiența are un „interior", așa cum are și un „exterior" – problemele puse rămân probleme reale, cu atât mai grave pentru existență, complet insolubile, unele, iar restul solubile doar în circumstanțe excepționale și prin metode greu accesibile. De fapt, consider că îmi va fi imposibil să aflu vreodată cum este să fii Sir John Falstaff ori Joe Louis. Dar mi s-a părut întotdeauna posibil să-mi pot schimba starea

obișnuită de conștiință prin hipnoză, spre exemplu, sau prin autohipnoză, prin meditație sistematică sau cu ajutorul drogului potrivit, astfel încât să pot pătrunde, din interior, în tainele vizionarului, ale mediului ori chiar ale misticului.

Din câte auzisem din experiența altora, eram convins că mescalina avea să mă poarte, pentru câteva ore cel puțin, într-o lume interioară asemănătoare celei descrise de Blake și Æ*. Dar nu s-a întâmplat așa. Gândeam că voi sta întins, cu ochii închiși, delectându-mă cu viziuni geometrice multicolore, cu structuri arhitectonice animate, bogat ornamentate cu pietre prețioase și absolut splendide, cu decoruri animate de figuri eroice, cu drame simbolice tremurând permanent la marginea revelației ultime. Evident, nu luasem în considerare idiosincrasiile alcătuirii mele mentale, nici datele temperamentale, nici pregătirea și obiceiurile mele.

Sunt și am fost dintotdeauna înzestrat cu prea puțină imaginație vizuală. Cuvintele, chiar și cuvintele grele de sens ale poeților, nu-mi evocă imagini. În pragul somnului nu mă întâmpină viziuni hipnagogice. Evenimentele sau lucrurile, când mi le rechem în memorie, sunt lipsite de dinamică. Și doar printr-un efort de voință reușesc să evoc, nu foarte dinamic însă, ce s-a petrecut ieri după-amiază,

---

* Pseudonimul lui George W. Russell (1867-1935), poet și pictor mistic irlandez (n.tr.).

cum arăta Lungarno înainte de distrugerea podurilor și Bayswater Road pe vremea omnibuzelor verzi și mici trase de cai bătrâni cu cinci kilometri pe oră. Dar asemenea imagini au puțină substanță și nici un fel de viață a lor, autonomă. Față de obiectele reale, percepute, se găsesc în aceeași relație ca umbrele lui Homer cu oamenii în carne și oase, veniți să le viziteze în împărăția lor subpământeană. Imaginile mentale prind propria lor viață doar când am temperatură. Lumea mea interioară li s-ar părea celor înzestrați cu forță de vizualizare straniu de monotonă, limitată și neinteresantă. Așa că mă așteptasem să văd acea lume palidă, dar a mea, preschimbată desigur în altceva, cu totul diferit.

În realitate însă, schimbarea lumii mele nu a fost deloc radicală. La o jumătate de oră după ce am înghițit drogul, am devenit conștient de dansul lent al unor lumini aurii. Puțin mai târziu, au apărut suprafețe de un roșu-somptuos care se dilatau, dezvoltându-se, pornind din noduri strălucitoare de energie, vibrând de viață, în modele mereu în schimbare. Într-alt moment, când am închis ochii, mi s-a dezvăluit un complex de structuri cenușii, ce se iscau în valuri de sfere palid-albăstrui, căpătând intensă soliditate, pentru ca apoi să alunece fără zgomot în sus, până la dispariție. În schimb, fețe sau siluete de oameni sau de animale nu mi-au apărut niciodată. Nici peisaje, nici spații enorme, nici clădiri

crescând magic ori metamorfozându-se, nimic care să arate, fie și de departe, a eveniment ori a parabolă. Cealaltă lume la care mescalina îmi oferea acces nu era lumea viziunilor; dar exista „acolo, afară", așa cum o vedeam cu ochii mei deschiși. Marea schimbare se petrecea pe tărâmul faptului obiectiv. Ceea ce i se întâmplase universului meu subiectiv rămânea relativ lipsit de importanță.

Am luat pastila la unsprezece. O oră și jumătate mai târziu, stăteam la mine în birou, privind concentrat o vază micuță, din sticlă. Doar cu trei flori în ea – un trandafir Belle Portugaise desăvârșit deschis, roz ca o scoică și cu o zonă discretă, în nuanțe mai calde, mai aprinse, la baza fiecărei petale; o garoafă mare, siclam cu gălbui, și un iris îndrăzneț, heraldic, violet-palid, cu lujerul frânt. Micul buchet fortuit și efemer încălca toate regulile tradiționale ale bunului-gust. Rămăsesem șocat de disonanța vioaie a culorilor în acea dimineață, la masă. Dar acum nu mai avea nici o relevanță. Nu mai contemplam un ciudat aranjament floral, ci aveam în fața ochilor cele văzute și de Adam în dimineața facerii sale – miracolul, clipă de clipă, al existenței în propria sa nuditate.

„E plăcut?", m-a întrebat cineva. (În această parte a experimentului, toate conversațiile au fost înregistrate pe un dictafon și așa a fost posibil să-mi împrospătez memoria.)

„Nici plăcut, nici neplăcut", am răspuns. „*Este* și atât."

Istigkeit – nu ăsta era cuvântul preferat de Meister Eckhart? „Faptul-de-a-fi." Ființa din filozofia platonică – doar că Platon pare să fi comis greșeala enormă, grotescă, de a separa Ființa de devenirea sa, identificând-o cu abstracția matematică a Ideii. Nu ar fi putut, bietul, să vadă vreodată buchetul de flori strălucind în propria lor lumină interioară, aproape fremătând sub greutatea semnificației ce le-a fost dată; și nici nu ar fi putut să perceapă că tocmai acea semnificație atât de intensă a trandafirului, a irisului și a garoafei consta nici mai mult, nici mai puțin decât în faptul că *erau* – o vremelnicie egală totuși vieții eterne, o pieire perpetuă egală totuși Ființei pure, un mănunchi de detalii minuscule și unice în care, prin nu știu ce paradox indicibil, dar de necontestat, se lăsa văzută sursa divină a existenței în totalitatea sa.

Am continuat să mă uit la flori și mi s-a părut că descopăr în lumina lor vie o replică deopotrivă cu respirația – dar cu o respirație fără întoarcere la punctul de plecare, fără refluxuri recurente, ci doar ca o trecere repetată de la frumusețe la frumusețe și mai înaltă, de la sens profund la sens și mai profund. Grație și Transfigurare, iată cuvintele care îmi veneau în minte – și tocmai asta simbolizau, printre atâtea altele. Privirea mi se plimba de la trandafir la garoafă, de la

incandescența de panaș la volutele mătăsoase, de ametist înzestrat cu simțire, ale irisului. Viziunea Extatică, *Sat Chit Ananda*, Ființă--Conștiință-Beatitudine – înțelegeam pentru prima oară, nu la nivel verbal, nu prin aluzii abia schițate sau de la mare distanță, ci precis și complet, la ce se referă silabele acelea pline de emfază. Și atunci mi-am amintit de un pasaj dintr-un eseu al lui Suzuki. „Ce este corpul Dharma al lui Buddha?" (Corpul Dharma al lui Buddha este un alt fel de a spune Spiritul, Aseitatea, Vidul, Divinitatea.) Întrebarea e pusă de un novice zelos și dezorientat, într-o mănăstire zen. Iar maestrul îi răspunde cu promptitudinea și irelevanța unuia dintre frații Marx: „Gardul viu din spatele grădinii". „Și omul care înțelege acest adevăr", se interesează novicele nesigur, „el ce este, pot să întreb?". Iar Groucho îl lovește cu bastonul pe spinare și îi răspunde: „Un leu cu coama de aur".

Simplul nonsens, cu înțeles prea vag, cum îl citisem atunci, devenea acum limpede ca lumina zilei și evident ca Euclid. Desigur, corpul Dharma al lui Buddha era gardul viu din spatele grădinii. La fel de evident devenea și acel buchet de flori și orice altceva aș fi hotărât să privesc eu – sau mai degrabă fericitul non-eu eliberat, pentru o clipă, din propria-mi îmbrățișare sufocantă. Cărțile, spre exemplu, înșirate pe pereții biroului. Și ele străluceau, ca florile, dar în culori mai

luminoase, mai încărcate de semnificație. Cărți roșii ca rubinul; cărți de smarald; cărți legate în jad alb; cărți de agat, de acvamarin, de topaz galben; cărți de lapislazuli, în culori atât de intense, atât de pline de un înțeles intrinsec, gata să sară de pe raft, insistând să-mi capteze atenția.

„Și raporturile spațiale?", s-a interesat cercetătorul în timp ce eu priveam cărțile.

Greu de dat un răspuns. Într-adevăr, perspectivele păreau destul de stranii, iar pereții camerei parcă nu se mai întâlneau în unghiuri drepte. Dar asta nu mai avea mare importanță. Important era că raporturile din spațiu își pierduseră însemnătatea și că, în mintea mea, începeam să percep lumea după criterii diferite de cele spațiale. În mod obișnuit, ochiul se străduiește să stabilească *Unde? – Cât de departe? – Situat cum în raport cu ce?* În timpul experienței cu mescalină însă, ochiul răspunde la întrebări implicite de cu totul alt ordin. Locul și distanța încetează să mai prezinte cine știe ce interes. Mintea își desfășoară procesul de percepție apreciind intensitatea existenței, profunzimea semnificației, relațiile din cadrul unui model. Vedeam cărțile, dar nu mă preocupa deloc poziția lor în spațiu. Observam doar, impresionat, că toate emiteau o lumină vie ce strălucea mai puternic în unele dintre ele. Context în care poziția și cele trei dimensiuni rămâneau lipsite de relevanță. Asta nu însemna, desigur, abolirea

categoriei de spațiu. Când m-am ridicat și am început să merg, am făcut-o cât se poate de firesc, fără să judec greșit poziția obiectelor. Spațiul rămăsese la locul său, dar lipsit de autoritate. Cugetul începuse să se preocupe acum de ființă și de semnificație, uitând de măsurători și poziționare în spațiu.

Iar indiferenței față de spațiu i se adăuga o și mai desăvârșită indiferență față de timp.

„S-ar zice că există din belșug" a fost tot ce am putut spune când cercetătorul mi-a cerut să-i vorbesc despre senzația mea în raport cu timpul.

Din belșug, dar cât anume nu prezenta importanță. Aș fi putut să mă uit la ceas, bineînțeles; dar ceasul meu se găsea în alt univers. Experiența mea concretă fusese – și era încă – înscrisă într-o durată indefinită sau, alternativ, într-un prezent perpetuu ocupat de o revelație în continuă schimbare.

Cercetătorul mi-a îndreptat apoi atenția de la cărți spre mobilă. În mijlocul camerei se afla o măsuță de dactilografie; dincolo de ea un scaun de bambus și, mai departe, un birou. Cele trei piese alcătuiau un model complicat de orizontale, verticale și diagonale – model cu atât mai interesant cu cât nu era interpretat în funcție de relațiile spațiale. Masa, scaunul și biroul se uneau într-o compoziție ce amintea de Braque sau de Juan Gris – o natură moartă în care se putea recunoaște legătura cu lumea obiectivă, dar redată fără

adâncime, fără vreo încercare de realism fotografic. Îmi priveam mobila nu din postura celui care o utilizează, stând pe scaun, scriind la masă ori la birou, nu a cameramanului sau a observatorului științific, ci din postura estetului pur, preocupat doar de forme și de relațiile lor din spațiul vizual sau pictural. Dar, pe măsură ce o priveam, acea perspectivă cubistă pur estetică lăsa loc la ceea ce pot descrie doar ca pe o viziune sacră asupra realității. Mă întorsesem în lumea în care contemplasem florile – o lume a Luminii Interioare și a semnificației infinite. Picioarele scaunului, spre exemplu – cât miracol în alcătuirea lor tubulară, cât supranatural în luciul lor lin! Am petrecut mai multe minute – ori secole? – nu contemplând formele din bambus, ci, de fapt, *fiind* formele din bambus – sau mai degrabă fiind eu însumi în ele; sau, și mai exact (deoarece „eu" nu eram implicat în situația respectivă, și nici „ele", într-un anumit sens), fiind non-eul meu în non-eul care era scaunul.

Reflectând asupra experienței trăite, constat comunitatea de vederi cu dr. C.D. Broad, eminentul filozof de la Cambridge, care spune că „am face bine să luăm în considerare, cu mult mai multă seriozitate decât până în prezent, genul de teorie propusă de Bergson referitoare la memorie și percepții senzoriale. El sugerează că funcția creierului, a sistemului nervos și a organelor de simț ar fi în principal

eliminatorie, și nu productivă. Orice persoană este în orice moment capabilă să-și amintească tot ce i s-a întâmplat vreodată și să perceapă tot ce se petrece în univers. Creierului și sistemului nervos le revine rolul să ne protejeze, să nu ne lase copleșiți și derutați de o masă de informații în cea mai mare parte inutile și irelevante, percepute și amintite clipă de clipă, blocându-le și permițându-i să treacă doar unei selecții restrânse și speciale, dar folositoare din punct de vedere practic". Potrivit unei asemenea teorii, fiecare am fi, potențial, Cuget Fără Limite. Dar, în măsura în care suntem parte a regnului animal, avem îndatorirea de a supraviețui cu orice preț. Iar pentru a supraviețui din punct de vedere biologic, Cugetul Fără Limite trebuie strecurat prin valva reductoare a creierului și a sistemului nervos. Pentru ca pe cealaltă parte să iasă doar o tristă rămășiță din conștiință, care ne face apți să trăim anume pe suprafața acestei planete. Iar ca să formuleze și să exprime conținutul acestei conștiințe reduse, omul a inventat – pentru ca apoi să complice la nesfârșit – sisteme de simboluri și filozofii implicite, pe care le-a numit limbi. Și este, în același timp, și beneficiarul, și victima tradiției lingvistice a locului natal – beneficiar în măsura în care limba îi oferă acces la acumulările de experiență lăsate de alții, iar victimă în măsura în care îi este confirmată credința că tocmai conștiința redusă ar fi

unica formă de conștiință, răsturnându-i simțul realității, pentru a putea fi predispus să-și confunde conceptele cu daturile, cuvintele cu lucrurile adevărate. Ceea ce în limbajul religiei se cheamă „lumea asta" este universul conștiinței reduse, exprimat și, ca să spunem așa, fosilizat de limbă. Diferitele „alte lumi" cu care ființele omenești iau eratic contact sunt tot atâtea elemente din totalitatea conștiinței care aparține Cugetului Fără Limite. Majoritatea oamenilor, în majoritatea timpului, ajung să cunoască doar ceea ce răzbate prin valva reductoare, consfințit ca autentic și real de limba locului. Doar puțini par să se fi născut cu un fel de bypass care ocolește valva reductoare. Iar unii pot dobândi bypassuri temporare fie spontan, fie în urma unor „exerciții spirituale" deliberate, fie prin hipnoză, fie prin intermediul drogurilor. Și prin aceste bypassuri permanente sau temporare poate pătrunde, într-adevăr, nu chiar „tot ceea ce se petrece peste tot în univers" (deoarece bypassul nu desființează valva reductoare, care continuă să excludă conținutul total al Cugetului Fără Limite), dar ceva mai mult – și, foarte important, altceva – decât materialul utilitarist ales cu grijă, considerat de cugetele noastre individuale, îngustate, un tablou al realității complet sau cel puțin suficient.

Creierul este înzestrat cu un număr de sisteme enzimatice care îi coordonează activitățile.

O parte din enzime reglează alimentarea cu glucoză a celulelor cerebrale. Mescalina inhibă producerea acestor enzime, scăzând cantitatea de glucoză aflată la dispoziția unui organ care are nevoie constant de zahăr. Iar când mescalina reduce rația normală de zahăr a creierului, ce se întâmplă? Au fost supuse studiului prea puține cazuri și, prin urmare, încă nu se poate da un răspuns complet. Dar se poate face un rezumat despre ce se întâmplă cu persoanele – e drept, nu multe – care au luat mescalină sub supraveghere:

(1) Memoria și capacitatea de a „gândi limpede" sunt foarte puțin afectate sau rămân intacte. (Ascultând înregistrările conversațiilor mele sub influența drogului, nu mi s-a părut că aș fi fost mai mărginit decât în mod normal.)

(2) Impresiile vizuale sunt cu mult mai intense, iar ochiul recuperează o parte din percepția inocentă a copilăriei, care nu se subordonează imediat și automat conceptului. Interesul față de spațiu scade, iar față de timp dispare aproape total.

(3) Deși intelectul rămâne neștirbit, iar percepția este enorm ameliorată, voința se schimbă profund, în rău. Consumatorul de mescalină nu vede nici un motiv să aibă vreo activitate anume și consideră absolut neinteresante majoritatea rațiunilor pentru care, în viața de zi cu zi, era gata să acționeze și să sufere. Nu se lasă tulburat, pentru simplul

motiv că are lucruri mult mai bune la care să se gândească.

(4) Acele lucruri mai bune pot fi trăite (așa cum le-am trăit eu) „afară" sau „în interior", sau în ambele lumi, cea interioară și cea exterioară, simultan ori pe rând. Iar faptul că *sunt* mai bune i se pare evident oricărui consumator de mescalină înzestrat cu ficat sănătos și cuget netulburat.

Efectele mescalinei sunt cele așteptate după administrarea unui drog în stare să avarieze valva reductoare cerebrală, scăzându-i eficiența. Când creierul rămâne fără zahăr, eului subnutrit îi scad puterile și nu mai poate fi convins să îndeplinească toate corvezile, pierzându-și tot interesul față de raporturile spațiale și temporale atât de însemnate pentru un organism hotărât să se descurce în lume. Pe măsură ce Cugetul Fără Limite se infiltrează prin valva acum permeabilă, încep să se petreacă o serie de fenomene inutile din punct de vedere biologic. În unele cazuri, poate fi vorba de percepții extrasenzoriale. Sau de descoperirea unei lumi de frumusețe vizionară. Iar unora, la rândul lor, li se dezvăluie splendoarea, valoarea și semnificația infinite ale existenței în nuditatea ei, ale datului neconceptualizat. În stadiul final al dispariției egoului apare „convingerea nedeslușită" că Totul se află în toți – că, de fapt, Totul este fiecare. Din câte presupun, este exact

ceea ce poate spera un cuget limitat „să perceapă din ceea ce se petrece în univers".

În acest context, ascuțirea extremă a simțului de percepere a culorilor, sub efectul mescalinei, are o enormă semnificație! Pentru anumite viețuitoare, distingerea anumitor nuanțe este cât se poate de importantă din punct de vedere biologic. Dincolo de limitele spectrului lor utilitarist însă, mai toate creaturile sunt acromatopsice. Albinele, spre exemplu, își petrec majoritatea timpului „deflorând virginele proaspete ale primăverii"*; dar, după cum a arătat von Frisch, pot recunoaște prea puțin culori. Simțul culorilor foarte dezvoltat al omului este un lux biologic – inestimabil de prețios pentru el, ca ființă intelectuală și spirituală, dar inutil pentru a supraviețui ca animal. Judecând după adjectivele atribuite de Homer eroilor Războiului Troian, capacitatea lor de a distinge culori nu îi ridica mult deasupra albinelor. În această privință, cel puțin, omenirea a progresat uimitor de mult.

Mescalina amplifică puterea culorilor și le scoate în evidență nenumărate nuanțe și fine diferențe pentru care observatorul conștient rămâne orb. S-ar zice că, pentru Cugetul Fără Limite, așa-numitele caracteristici secundare ale lucrurilor devin primare. Sentimentul dominant că nu masa, poziția și dimensiunea

---

* Vers din poemul „A Rapture" de Thomas Carew (n.tr.).

merită atenție, ci culorile ar fi mai importante, vine să-l contrazică pe Locke. Și mulți mistici, aidoma consumatorilor de mescalină, percep culori de o strălucire supranaturală, nu numai cu ochiul minții, dar și în lumea obiectivă din jur. Spiritiștii și suprasensibilii relatează și ei fenomene asemănătoare. Există medii care, în locul scurtelor revelații ale consumatorului de mescalină, au perioade lungi în care cad în transă – oră de oră și zi de zi.

După lunga, dar obligatoria digresiune în zona teoriei, ne puteam întoarce acum la miraculoasa întâmplare – patru picioare de scaun din bambus în mijlocul unei încăperi. La fel ca narcisele lui Wordsworth, ofereau felurite bogății – darul neprețuit al unei noi intuiții directe, mergând până în Firea Lucrurilor, și comoara, mai modestă, a înțelegerii artelor, în special.

Un trandafir e un trandafir e un trandafir*. Dar picioarele de scaun erau picioare de scaun erau Arhanghelul Mihail și toți îngerii. La patru sau cinci ore după eveniment, când efectele lipsei de zahăr din creier se atenuaseră, spre apus, am fost scos la o scurtă plimbare prin oraș, ce includea o vizită la ceea ce se consideră a fi, cu modestie, Cea Mai Mare Alimentară Din Lume. În partea din spate a C.M.M.A.D.L., printre jucării, felicitări și reviste de benzi desenate, destul de

* Trimitere la un vers de Gertrude Stein (n.tr.).

surprinzător, un raft cu cărți de artă. Am ridicat albumul cel mai la îndemână, un Van Gogh, și l-am deschis la întâmplare – *Scaunul*, portretul șocant al unui *Ding an Sich*, al Lucrului-în-sine, pe care pictorul nebun l-a surprins cu un soi de adorație înfricoșată, încercând să-l reprezinte pe pânză. Ceea ce s-a dovedit însă un demers nereușit chiar și pentru forța geniului său. Scaunul lui Van Gogh era evident identic, în esență, cu al meu. Deși incomparabil mai real decât scaunul perceput în mod obișnuit, cel din tablou nu era însă mai mult decât un simbol neobișnuit de expresiv al faptului. Iar faptul fusese o Realitate Absolută manifestată; o simplă emblemă. Asemenea embleme sunt surse pentru adevărata cunoaștere a Firii Lucrurilor, cunoaștere capabilă să pregătească mintea, care după ce o acceptă poate trece imediat la intuiții pe cont propriu. Dar asta-i tot. Indiferent de expresivitatea lor, simbolurile nu pot fi niciodată ceea ce reprezintă.

Ar fi interesant, în acest context, un studiu al operelor de artă pe care marii cunoscători ai Realității Absolute, ai Aseității, le-au avut la dispoziție. La ce picturi se uita Eckhart? Ce sculpturi și ce picturi au jucat un rol în experiența religioasă a Sfântului Ioan al Crucii, a lui Hakuin, a lui Hui Neng, a lui William Law? E peste puterile mele să dau un răspuns; însă presupun cu tărie că marii cunoscători ai Aseității acordau prea puțină atenție

artei, unii refuzând categoric să aibă de-a face cu ea, alții mulțumindu-se cu lucrări considerate, cu ochi critic, de mâna a doua sau a zecea. (Unui cuget transfigurat și capabil să transfigureze, să vadă Totul în *orice*, îi va fi suveran indiferentă valoarea sau lipsa de valoare a unei picturi, fie ea și religioasă.) Arta, presupun, rămâne apanajul exclusiv al începătorilor sau al celor hotărâți să nu mai iasă din impas, mulțumindu-se cu *surogatul* Realității Absolute, cu simboluri, în loc de ceea ce semnifică, și cu rețete elegant compuse, în locul dineului propriu-zis.

Am pus albumul Van Gogh la loc pe raft și am luat volumul de alături. O carte despre Botticelli. Am întors paginile. *Nașterea lui Venus* – niciodată printre preferatele mele. *Venus și Marte*, drăgălășenia denunțată cu atâta pasiune de bietul Ruskin, în punctul culminant al prelungitei sale tragedii sexuale. Uimitor de fastuoasa și complicata *Calomnie a lui Apelles.* Și apoi o pictură oarecum mai puțin familiară și nu foarte reușită – *Iudita.* Atenția mi-a fost captată cu totul și am început să contemplu fascinat nu eroina palidă și nevrotică, și nici pe însoțitoarea ei, nici capul și părul lung al victimei și nici peisajul de primăvară din fundal, ci mătasea violacee a straiului Iuditei, în cute, și fustele lungi, în bătaia vântului.

Era ceva ce mai văzusem – chiar în acea dimineață, între flori și mobilă, când s-a

întâmplat să mă uit în jos și apoi am rămas, intenționat, cu privirea fixată pasional asupra propriilor mele picioare încrucișate. Cutele făcute de pantaloni – ce labirint de nesfârșită complexitate și semnificație! Și urzeala țesăturii cenușii – câtă bogăție, câtă profunzime, câtă măreție misterioasă! Și iată-le acum din nou în pictura lui Botticelli.

Ființele omenești civilizate poartă veșminte – prin urmare, nu există nici portretistică, nici narațiune mitologică sau istorică fără reprezentarea materialelor în falduri. Croitoria în sine poate explica originile fenomenului, în schimb nu va putea deslușì niciodată evoluția luxuriantă a drapării ca temă majoră în toate artele plastice. Artiștii, se vede limpede, s-au lăsat atrași dintotdeauna de drapare, de dragul acestei formule – sau, mai degrabă, de dragul unui impuls interior. Când pictezi sau sculptezi o drapare, pictezi sau sculptezi forme care, practic, sunt non-reprezentative – acel gen de forme necondiționate de care le place să se lase purtați chiar și artiștilor din cea mai puternică tradiție naturalistă. Într-o înfățișare obișnuită a Madonei sau a Apostolilor, elementele strict umane reprezintă circa zece la sută din întreg. Iar restul constă doar în numeroasele variațiuni multicolore pe tema inepuizabilă a materialelor, lână sau in șifonat. Iar aceste nouă zecimi non-figurative din Madonă sau dintr-un Apostol pot fi la fel de importante

calitativ pe cât sunt cantitativ. În cele mai multe cazuri dau tonul întregii opere de artă, stabilesc cheia în care este tratată tema și exprimă starea de spirit, temperamentul, atitudinea față de viață a artistului. Serenitatea stoică se dezvăluie în suprafețele netede, în faldurile bogate și fluente ale draperiilor lui Piero. Sfâșiat între fapt și voință, între cinism și idealism, Bernini temperează verosimilitatea aproape caricaturală a fețelor sale cu enorme abstracții vestimentare, întruchipări, în piatră sau bronz, ale veșnicelor locuri comune ale retoricii – eroismul, sfințenia, sublimul la care omenirea aspiră perpetuu, și în van de cele mai multe ori. Și iată aici pulpanele și pelerinele lui El Greco, neliniștitor de viscerale; și aici faldurile bruște, răsucite, aidoma unor flăcări, în care Cosimo Tura își învestmântează personajele: la primul, tradiționala spiritualitate se prăbușește într-un alean fiziologic fără nume; la al doilea domină zvârcolirea chinuitorului sentiment că, în esență, lumea este stranie și ostilă. Sau Watteau; bărbații și femeile sale care cântă la lăută, pregătindu-se pentru baluri și arlechinade, gata să pornească, de pe pajiști de catifea, sub coroane de arbori nobili, spre Insula Cythera, visul oricărui îndrăgostit; imensa lor melancolie și chinuitoarea sensibilitate, de carne vie, a celui ce i-a creat își găsesc expresie nu în relatarea acțiunilor lor, nu în gesturile și nici pe fețele lor, ci în relieful și

urzeala veșmintelor de tafta, a capelor și a jiletcilor de satin. Nu există un centimetru de suprafață netedă, o clipă de pace sau de încredere – doar un pustiu mătăsos de nenumărate minuscule falduri și încrețituri, cu o neîncetată modulație – nesiguranță interioară redată prin siguranța perfectă a mâinii unui maestru – a unei nuanțe într-o altă nuanță, a unei culori vagi într-o altă culoare. În viață, omul propune, Dumnezeu dispune. În artele plastice, propunerea este făcută de subiect; iar de dispus dispune, în ultimă instanță, temperamentul artistului, în proximitatea (cel puțin în pictura portretistică, istorică și de gen) drapării sculptate sau pictate. Și doar împreună pot stabili că o *fête galante* trebuie să te impresioneze până la lacrimi, că o răstignire pe cruce trebuie să fie senină până aproape de voioșie, că o stigmatizare trebuie să fie aproape intolerabil de sexy, iar că portretul unui monstru de sminteală feminină (mă gândesc la incomparabila Madame Moitessier a lui Ingres) trebuie să exprime intelectul în ipostaza sa cea mai austeră și mai intransigentă.

Dar asta nu e toată povestea. Drapările, după cum descoperisem acum, sunt cu mult mai mult decât instrumente pentru introducerea formelor non-reprezentaționale în pictura și în sculptura după natură. Ceea ce noi, ceilalți, surprindem doar sub efectul mescalinei, artistul este înzestrat să vadă tot

timpul, prin naștere. Percepția sa nu se limitează la ceea ce ar fi util, din punct de vedere biologic ori social. Un fragment din cunoașterea Cugetului Fără Limite – recunoașterea semnificației intrinseci a tot ceea ce există – se strecoară prin valva reductoare a creierului și a eului până în conștiință. Pentru artist, la fel ca și pentru consumatorul de mescalină, drapajele sunt hieroglife vii, simbolizând specific și expresiv misterul insondabil al ființei pure. Chiar mai mult decât scaunul, deși poate mai puțin decât acele flori pe de-a-ntregul supranaturale, faldurile pantalonilor mei gri erau impregnate de „faptul-de-a-fi". Cărui fapt își datorau acest statut privilegiat, nu pot spune. Poate pentru că faldurile sunt atât de stranii și de dramatice, încât se impun privirii, atrăgând forțat atenția asupra miracolului existenței pure? Cine știe? Importantă este mai puțin rațiunea acestei experiențe, cât experiența în sine. Absorbit de veșmintele Iuditei, acolo, în Cea Mai Mare Alimentară Din Lume, știam că Botticelli – și nu doar Botticelli, ci și mulți alții – contemplase drapările cu aceeași privire transfigurată și capabilă să transfigureze ca și a mea, în acea dimineață. Ei văzuseră *Istigkeit*, Faptul-de-a-fi, Totalitatea și Infinitatea materialului în falduri și se străduiseră să le redea prin pictură sau sculptură. Obligatoriu fără succes, bineînțeles. Pentru că splendoarea și minunea existenței pure aparțin unui alt

ordin, dincolo de puterile de expresie chiar și ale celei mai înalte arte. Dar în straiele Iuditei am reușit să văd cu limpezime cum aș fi putut reda pantalonii mei gri dacă aș fi fost un pictor de geniu. Nu cine știe ce în comparație cu realitatea, cerul mi-e martor, dar suficient pentru a încânta generații după generații de admiratori, suficient pentru a le face să înțeleagă cel puțin o fărâmă din adevărata semnificație a ceea ce, în neghiobia noastră vrednică de milă, numim „lucruri simple", desconsiderându-le în favoarea televiziunii.

„Așa ar trebui să vedem", repetam mereu privindu-mi pantalonii, cărțile-nestemate de pe rafturi sau picioarele scaunului meu mai mult decât van-goghian. „Așa ar trebui să vedem, așa arată lucrurile în realitate." Dar cu rezerve. Căci dacă am reuși să vedem astfel mereu, nu am mai vrea să facem niciodată altceva. Ci doar să contemplăm, să fim doar Non-eul divin al florii, al cărții, al scaunului, al pantalonilor. Ar fi suficient. Și atunci cum rămâne cu ceilalți oameni? Și cum rămâne cu relațiile umane? În înregistrările conversațiilor din acea dimineață, am găsit repetată mereu întrebarea: „Și cum rămâne cu relațiile umane?". Cum ar reuși cineva să împace extazul etern de a vedea așa cum ar trebui cu îndatorirea vremelnică de a face ceea ce trebuie să facă și să simtă ceea ce trebuie să simtă? „Ar trebui să poată

vedea", am zis, „importanța infinită a acelor pantaloni și importanța încă și mai mare a ființelor omenești". Ar fi trebuit să fie așa, dar de aplicat părea imposibil. Participarea la miracolul manifestat de lucruri nu lasă loc, ca să spunem așa, grijilor obișnuite și necesare ale existenței omenești, și în nici un caz celor legate de semeni. Deoarece semenii sunt euri, pe când eu, cel puțin într-o privință, eram acum un non-eu, percepând și fiind simultan non-eul lucrurilor din jur. Iar acestui non-eu abia născut, comportamentul, aspectul, chiar și gândul la eul care încetase pentru moment să mai fie, la fel și gândul la alte euri – semenii săi de odinioară – i se păreau... nu, nu dezagreabile (deoarece „dezagreabil" nu făcea parte din categoriile mele de gândire de atunci), ci cât se poate de irelevante. Silit de cercetător să analizez și să raportez ceea ce fac (și cât tânjeam să fiu lăsat în pace cu Eternitatea unei flori, cu Infinitatea a patru picioare de scaun și cu Absolutul cutelor unei perechi de pantaloni!), am constatat că ocoleam deliberat privirile celor care se aflau în cameră cu mine, abținându-mă în mod deliberat să fiu prea conștient de prezența lor. Era vorba chiar de soția mea și de un domn pe care îl respectam și îl agream foarte mult, dar ambii făceau parte din lumea de care, pentru moment, mescalina mă mântuise – lumea eurilor, a timpului, a judecăților morale și a

considerentelor utilitare, lumea (și tocmai acest aspect al existenței omenești doream să-l uit, mai presus de toate celelalte) autoafirmării, a fudulie, a cuvintelor supraevaluate și a ideilor venerate ca niște idoli.

În acest punct mi s-a pus în mână o reproducere color de dimensiuni mari a binecunoscutului autoportret al lui Cézanne – capul și umerii unui bărbat purtând o pălărie mare, de pai, obraji roșii, buze roșii, favoriți bogați, negri, și un ochi întunecat, neprietenos. O pictură magnifică, dar acum nu o vedeam ca pe o pictură. Deoarece capul și-a căpătat imediat o a treia dimensiune și s-a trezit la viață, aidoma unui strigoi privindu-mă printr-o fereastră deschisă în pagina din fața mea. Am început să râd. Iar când m-au întrebat de ce, am repetat de câteva ori: „Ce mai pretenții! Cine naiba se crede el?". Întrebarea nu i se adresa lui Cézanne în particular, ci speciei umane în general. Cine se credeau oamenii?

„E ca Arnold Bennett în Dolomiți", am zis, aducându-mi deodată aminte de o scenă petrecută cu vreo patru-cinci ani înainte de dispariția lui A.B. și imortalizată, din întâmplare, în care el se plimba pe un drum, iarna, la Cortina d'Ampezzo. În jur, zăpadă imaculată; pe fundal, piscuri roșii, avântate mai ceva decât aspirațiile gotice. Iar în prim-plan, dragul, bunul, nefericitul A.B. șarjând cu bună știință rolul personajului său literar preferat,

adică el însuși, cel din *The Card*. Mergând încet, în soarele puternic al Alpilor, cu degetele mari vârâte în vesta galbenă, bombată ceva mai jos, ca arcul grațios al unui bovindou Regency din Brighton, și capul lăsat pe spate, ca și cum s-ar fi pregătit să lanseze spre bolta albastră a cerului o tiradă bâlbâită, ca dintr-un obuzier. Ce anume spunea am uitat; dar maniera, înfățișarea și atitudinea lui strigau de-a dreptul: „Sunt tare ca munții ăștia afurisiți!". Și, din anumite puncte de vedere, era desigur infinit superior; dar, după cum știa prea bine, nu și în sensul în care personajului său literar preferat îi plăcea să-și imagineze.

Cu toții șarjăm, cu succes (indiferent ce-o fi însemnând asta) sau fără succes, rolul personajului nostru literar preferat. Și nu are nici o importanță dacă am fi cu adevărat Cézanne, indiferent cât de puțin probabil. Căci pictorul desăvârșit – cu mica sa conexiune ce reușise să ocolească valva creierului și filtrul eului, ajungând la Cugetul Fără Limite – era în același timp, și la fel de autentic, stafia cu perciuni și ochi neprietenoși.

Spre consolare, m-am întors la cutele pantalonilor. „Așa ar trebui să vedem", am repetat încă o dată. Și aș fi putut să adaug: „Astea sunt lucrurile la care merită să te uiți". Lucruri fără pretenții, mulțumite să fie ele însele și nimic în plus, în largul lor în aseitate, fără să interpreteze un rol și fără să

încerce, nebunește, să o pornească solitar, răzleț de corpul Dharma, sfidând luciferic harul lui Dumnezeu.

„Cel mai mult s-ar apropia un Vermeer", am spus.

Da, un Vermeer. Artistul misterios, de trei ori dăruit – cu viziunea capabilă să perceapă corpul Dharma drept gardul viu din spatele grădinii, cu talentul de a reda, din această viziune, atât cât permit capacitățile omenești limitate și cu prudența de a se mărgini, în picturile sale, la aspectele mai abordabile ale realității; pentru că, deși Vermeer a înfățișat ființe omenești, el a rămas întotdeauna un pictor de natură moartă. Cézanne, care le spunea modelelor sale feminine să țină seama că trebuie să arate ca merele, a încercat să picteze portrete în același spirit. Dar femeile sale asemenea merelor renet se înrudesc mai îndeaproape cu Ideile lui Platon decât cu corpul Dharma din gardul viu. Sunt Eternitatea și Infinitatea văzute nu în nisip și în flori, ci în abstracțiunile dintr-o sferă foarte înaltă a geometriei. Vermeer nu le-a cerut niciodată fetelor sale să arate ca merele. Dimpotrivă, insista ca ele să-și țină firea lor de fete până la limite – dar de fiecare dată cu rezerva să se abțină de la purtarea de fetișcane. Puteau să stea jos sau în picioare, în liniște, dar niciodată să chicotească, niciodată să dea semne de sfială, niciodată să se roage sau să ducă dorul iubiților absenți, să bârfească, să

se uite invidios după bebelușii altora, niciodată să flirteze, niciodată să iubească, să urască sau să muncească. Făcând oricare dintre aceste lucruri, fără îndoială, personalitatea fiecăreia ar fi ieșit mai intens în evidență, încetând totodată, din același motiv, să-și manifeste Non-eul lor în esență divin. Parafrazându-l pe Blake, porțile percepției lui Vermeer erau doar parțial limpezite. Un singur canat devenise aproape perfect transparent, restul ușii rămânând întunecat. Non-eul esențial putea fi perceput deslușit în lucrurile și în creaturile vii de această parte a binelui și a răului. Iar în cazul ființelor omenești, devenea vizibil doar când se aflau în repaus, cu mintea netulburată, cu trupul în nemișcare. În asemenea circumstanțe, Vermeer putea vedea Realitatea Absolută în toată frumusețea sa cerească – o putea vedea și, în mică măsură, o putea reprezenta într-o natură moartă subtilă și somptuoasă. Vermeer este, fără îndoială, cel mai mare pictor de naturi moarte omenești. Dar au fost și alții – spre exemplu, contemporanii francezi ai lui Vermeer, frații Le Nain. Care, presupun, au pornit cu intenția să facă pictură *de gen*; dar ceea ce au produs, în ultimă instanță, a fost o serie de naturi moarte omenești, în care percepția lor limpezită asupra semnificației infinite a tuturor lucrurilor nu este redată, ca la Vermeer, printr-o îmbogățire subtilă a culorii și a texturii, ci printr-o claritate și mai intensă, o

precizie obsesivă a formei, în limitele unei tonalități austere, aproape monocromatice. În zilele noastre, Vuillard, pictorul, a avut momentul său de vârf și a creat tablouri splendide, de neuitat, în care corpul Dharma se arată într-un dormitor burghez, Absolutul își revelează flacăra în mijlocul familiei unui oarecare agent de bursă, bându-și ceaiul în grădina din suburbii.

Ce qui fait que l'ancien bandagiste renie
Le comptoir dont le faste alléchait les passants,
C'est son jardin d'Auteuil, où, veufs de tout encens,
Les Zinnias ont l'air d'être en tôle vernie.

Lui Laurent Tailhade spectacolul i se părea respingător, și atât. Dar dacă negustorul de articole de cauciuc, retras din afaceri, ar fi stat suficient de potolit, Vuillard ar fi văzut în el doar corpul Dharma, ar fi înfățișat – cu zinniile, cu iazul și carașii aurii, cu turnul maur și lanternele chinezești ale vilei – un colț de Rai înainte de Cădere.

În acest răstimp, întrebarea mea rămăsese fără răspuns. Cum se putea reconcilia percepția limpede cu preocuparea cuvenită față de relațiile dintre oameni, cu muncile mărunte și îndatoririle obligatorii, ca să nu mai vorbim de filantropie și de compasiune în formă aplicată? Iată dezbaterea veche de când lumea dintre cei activi și cei contemplativi pusă din

nou pe tapet – și mai acut ca niciodată, în ceea ce mă privea. Deoarece până în acea dimineață cunoscusem contemplația doar în înfățișările sale mai modeste, mai banale – fie sub forma gândirii discursive, fie a cufundării în poezie, în pictură sau în muzică, fie a așteptării paciente a inspirației, fără de care nici cel mai prozaic scriitor nu poate spera la împlinire, fie a întrezăririi fortuite, în natură, a acelui „ceva cu mult mai adânc amestecat" al lui Wordsworth, fie a tăcerii sistematice, aducând uneori aluziile unei „științe obscure". Acum, însă, aflam contemplația la apogeul ei. La apogeul, dar nu și în deplinătatea ei. Pentru că, în deplinătatea ei, calea Mariei include și calea Martei și o înalță, ca să spunem așa, la propriul ei nivel superior de potență. Mescalina deschide calea Mariei, dar îi închide ușa Martei. Oferă acces spre contemplație, dar spre o contemplație incompatibilă cu acțiunea și chiar și cu voința de a acționa, chiar și cu gândul de a acționa. În intervalele dintre revelații, consumatorul de mescalină este expus să simtă că, deși, într-un fel, totul este așa cum ar trebui să fie, la modul suprem, privit din alt unghi, ceva este totuși în neregulă. În esență, se confruntă cu aceeași problemă ca un chietist, ca un *arhat*, iar la alt nivel ca un pictor peisagist și ca un pictor de naturi moarte în care apar personaje umane. Iar mescalina nu va putea rezolva niciodată această problemă, ci doar o va putea

pune, înfricoșător, în calea celor care încă nu s-au întâlnit nicicând cu ea. Și doar cei pregătiți să adopte genul potrivit de *Weltanschauung*, prin intermediul genului potrivit de comportament și a genului potrivit de vigilență, constantă și neforțată, pot găsi soluția completă și definitivă. Mai presus de chietist stă cel activ-contemplativ, sfântul, omul care, în cuvintele lui Eckhart, e gata să coboare din al șaptelea cer ca să-i aducă o ceașcă de apă fratelui său suferind. Mai presus de *arhat*, care evită să se arate, retras într-o Nirvana transcendentă, stă Bodhisattva, pentru care Aseitatea și lumea contingențelor este una și aceeași, pentru a cărui milă nemărginită orice contingență reprezintă un prilej de intuiție capabilă să transfigureze, dar și un răgaz pentru un concret gest de binefacere. Iar în universul artei, mai presus de Vermeer și de alți pictori de natură moartă cu personaje umane, mai presus de maeștrii peisagiști chinezi și japonezi, mai presus de Constable și Turner, de Sisley, Seurat și Cézanne, stă arta atotcuprinzătoare a lui Rembrandt. Sunt nume colosale și personalități inaccesibile. Cât despre mine, în acea memorabilă dimineață de mai, nu-mi rămânea decât să fiu recunoscător pentru o experiență care îmi arătase, cu mult mai limpede decât văzusem vreodată, adevărata natură a provocării și răspunsul cu totul liberator.

Înainte de a ne despărți de subiect, vreau să adaug că nu există nici o formă de contemplație, chiar și la cel mai înalt nivel al chietismului, lipsită de valorile sale etice. Cel puțin jumătate din întreaga morală cuprinde tăgade și se întemeiază pe evitarea greșelilor. Tatăl Nostru, text de numai câteva zeci de cuvinte, consacră șapte dintre ele rugăminții ca Domnul să nu ne ducă pe noi în ispită. Contemplativul limitat lasă nefăcute mai multe lucruri pe care ar trebui să le facă, însă compensează înfrânându-se să facă alte multe lucruri pe care n-ar trebui să le facă. Iar cantitatea de rău, spunea Pascal, ar fi cu mult diminuată dacă oamenii ar învăța să stea liniștiți la ei în cameră. Dar contemplativul cu percepția limpezită nu trebuie să stea la el în cameră, ci poate să-și vadă de treburi, deplin mulțumit să vadă și să fie parte a divinei Ordini a Lucrurilor, fără să fie vreodată tentat să tolereze „mizerabilele Urzeli ale lumii", cum le numea Traherne. Când ne simțim unici moștenitori ai universului, când „marea ne curge prin vine... și nestemate stelele ne sunt"*, când totul e perceput drept infinit și sfânt, ce ne-ar mai împinge la lăcomie sau la afirmare, la setea de putere sau la cele mai triste forme de plăcere? Contemplativii au puține șanse să devină cartofori, proxeneți sau beți; de regulă, nu predică

* Citat din Thomas Traherne, poet mistic din secolul al XVII-lea (n.tr.).

intoleranța, nici nu pun la cale războaie, nici nu consideră necesar să fure, să înșele sau să sfărâme fața celor sărmani*. Iar la aceste enorme virtuți ale tăgadei mai poate fi adăugată una, care, deși greu de definit, pe cât este de bună, pe atât este de importantă. *Arhatul* și chietistul pot să nu practice contemplația în deplinătatea ei, dar, atât cât o practică, se pot întoarce cu relatări luminătoare dintr-o altă țară, o țară transcendentală a cugetului; iar dacă o practică la înălțime, pot deveni căi prin care, din acea altă țară, se transferă influența binefăcătoare și în lumea eurilor cernite, care, din lipsa ei, se poate stinge încet-încet.

Între timp, la cererea cercetătorului, am renunțat la portretul lui Cézanne și m-am concentrat asupra celor ce mi se petreceau în minte când îmi închideam ochii. De data asta, revelația era curios de nemulțumitoare. Câmpul vizual se umplea de structuri intens colorate, mereu în schimbare, parcă făcute din plastic sau tinichea emailată.

„Ieftin", am comentat. „Banal. Ca mărfurile dintr-un magazin de doi bani."

Și toate nimicurile înghesuite într-un univers închis și contractat.

„E ca și cum ai sta sub puntea vaporului", am zis. „A unui vapor de doi bani."

Am înțeles tot mai limpede, pe măsură ce contemplam, că vaporul de doi bani avea o

---

* Trimitere la *Isaia* 3.15 (n.tr.).

legătură oarecare cu pretențiile omenești. Interiorul sufocant al navei ca un magazin de doi bani era chiar eul meu propriu; iar zorzoanele acelea cinetice din tinichea și din plastic – contribuția mea personală în univers.

Aveam sentimentul unei lecții bine-venite, dar regretam că îmi era servită atunci și sub acea formă. De regulă, cine consumă mescalină descoperă o lume interioară – la fel de limpede un dat, la fel de evident infinită și sfântă ca și acea lume exterioară transfigurată pe care o văzusem cu ochii deschiși. Încă de la început, cazul meu fusese diferit. Mescalina mă înzestrase temporar cu puterea de a vedea lucruri cu ochii închiși; dar nu reușea să-mi dezvăluie – sau cel puțin nu cu această ocazie – un peisaj interior fie și de departe comparabil cu florile, cu scaunul sau cu pantalonii mei din „afară". Ceea ce mă lăsase să percep, înăuntru, nu era corpul Dharma în imagini, ci propriul meu cuget; nu Aseitatea arhetipală, ci un set de simboluri – cu alte cuvinte, un surogat de casă al Realității Absolute.

Mescalina transformă majoritatea vizualizatorilor în vizionari. Unii – poate mai mulți decât s-ar crede – nu au nevoie de nici o transformare, fiind permanent vizionari. Specia spirituală din care făcea parte Blake cunoaște o răspândire destul de largă, chiar și în societățile urban-industriale de astăzi. Poetul-artist nu era unic pentru că *vedea*

efectiv „acele extraordinare originale numite heruvimi în Sfintele Scripturi" (citat din al său *Catalog descriptiv*). Și nici pentru că „extraordinarele originale din viziunile mele erau, unele dintre ele, înalte de o sută de picioare... și toate cu un înțeles mitologic și ascuns". Ci doar pentru aptitudinea sa de a reda cel puțin aluziv, prin cuvinte sau (cu ceva mai puțin succes) prin formă și culoare, o experiență dintr-o categorie nu chiar atât de rară. Vizionarul lipsit de talent ar putea percepe o realitate interioară nu mai puțin extraordinară, frumoasă și semnificativă decât lumea văzută de Blake; dar el rămâne lipsit și de puterea de a exprima, prin simboluri literare sau plastice, ceea ce a văzut.

Mărturiile religiei și monumentele poetice și de artă plastică păstrate demonstrează limpede că, în aproape toate vremurile și locurile, oamenii au acordat mai mare atenție revelației decât existenței obiective, considerând mai încărcat de semnificație spirituală ceea ce vedeau cu ochii închiși decât ceea ce vedeau cu ochii închiși. Motivul? Obișnuința naște dispreț, iar supraviețuirea pretinde nu atât gesturi imperioase, cât mai degrabă lente, plicticoase și chinuitoare. Lumea din afară este ceea ce ne întâmpină la trezire, în fiecare dimineață a vieții noastre, nu-i așa? Locul în care, vrând-nevrând, trebuie să încercăm să obținem cele necesare traiului. În lumea interioară nu există nici muncă, nici monotonie.

O vizităm doar în vis și în reverie, și este atât de stranie, încât nu o descoperim de două ori la fel. Și nici nu e de mirare că ființele omenești, în căutarea divinului, au preferat în general să privească spre interior! În general, dar nu întotdeauna. În artă, ca și în religie, taoiștii și apoi budiștii zen au privit dincolo de viziuni, spre Vid, iar prin Vid la cele „zece mii de lucruri" ale realității obiective. Datorită doctrinei lor a transformării Cuvântului în trup, creștinii ar fi trebuit să fie capabili, de la bun început, să adopte o atitudine asemănătoare față de universul din jur. Dar din cauza doctrinei Căderii, le-a venit foarte greu. Cu doar trei sute de ani în urmă, formulări care trimiteau la refuzul radical al lumii și chiar la condamnarea ei erau perfect firești și de înțeles. „Nimic nu trebuie să ne minuneze pe lume, în afară de Întruparea lui Hristos." În secolul al XVII-lea, sentința lui Lallemant părea să aibă sens. Astăzi sună a nebunie.

Peisagistica s-a ridicat la rangul de formă artistică majoră în China acum vreo mie de ani, în Japonia acum șase sute, iar în Europa acum vreo trei sute de ani. Relația dintre corpul Dharma și gardul viu a fost stabilită de acei maeștri zen care au alăturat naturalismul taoist budismului transcendentalist. Prin urmare, numai pictorii peisagiști din Extremul Orient erau conștienți de religiozitatea artei lor. În Occident, pictura religioasă

însemna reprezentarea unor personaje sacre, ilustrarea unor texte sfinte. Pictorii peisagiști se considerau laici. Astăzi îl recunoaștem pe Seurat drept unul dintre maeștrii supremi în ceea ce ar putea fi numit peisagism mistic. Totuși, acest artist, mai capabil decât oricare altul să reprezinte Unul în cele multe, lăudat fiind pentru „poezia" operei sale, s-a arătat cât se poate de indignat. „Eu pur și simplu aplic Sistemul", a protestat el. Cu alte cuvinte, era un simplu *pointilliste* și nimic mai mult, după părerea sa. Și despre John Constable se povestește o anecdotă asemănătoare. Într-o zi, spre sfârșitul vieții, Blake l-a întâlnit la Hampstead pe Constable, colegul său mai tânăr, care i-a arătat o schiță. În pofida disprețului față de arta după natură, bătrânul vizionar știa să aprecieze o lucrare de valoare – desigur, cu condiția să nu fie un Rubens. „Acesta nu e desen", a strigat, „ci inspirație!". „Eu am vrut să iasă desen", a venit răspunsul atât de caracteristic pentru Constable. Și amândoi aveau dreptate. Era *desen*, desen exact și veridic, dar și *inspirație* – inspirație de un ordin cel puțin la fel de înalt ca în cazul lui Blake. Pinii de pe Hampstead Heath și corpul Dharma se confundau. Schița era o reprezentare, inevitabil imperfectă, însă profund impresionantă, a revelației unui mare pictor, cu ochii larg deschiși, a percepției sale prin ușile limpezite. Renunțând la contemplarea corpului Dharma în ipostaza de gard

viu, în tradiția lui Wordsworth și Whitman, și la viziunile „extraordinarelor originale" din cuget, ca ale lui Blake, poeții contemporani s-au retras pentru a-și investiga subconștientul personal, ignorându-l pe cel suprapersonal, redând, în termeni cât se poate de abstracți, nu faptul dat, obiectiv, ci simple concepte științifice și teologice. Și pictura a urmat o direcție asemănătoare. Am asistat la o repliere generală din peisagistică, forma artistică predominantă a secolului al XIX-lea. Retragere din peisagistică nu în celălalt Dat, interior și divin, care preocupa majoritatea școlilor tradiționale din trecut, nu în acea Lume Arhetipală unde oamenii au găsit mereu materiile prime ale mitului și ale religiei. Nu, s-a petrecut o retragere din Datul exterior în subconștientul personal, într-o lume mentală mai sordidă și mai etanșă chiar și decât lumea personalității conștiente. Jucărelele acelea din tinichea și plastic, violent colorate – oare unde le mai văzusem? În oricare galerie de pictură unde stau expuse ultimele noutăți ale artei nonfigurative.

Acum cineva a pus un disc pe platanul unui fonograf pregătit din vreme. Am ascultat cu plăcere, însă fără să simt nimic comparabil cu revelațiile vizuale stârnite de flori și de materialul pantalonilor. Oare un muzician înzestrat cu talent ar *auzi* revelațiile rămase pentru mine exclusiv vizuale? Ar fi interesant un experiment. Între timp, deși nu suferise

nici o transfigurare, păstrându-și calitatea și intensitatea, muzica m-a ajutat nu în mică măsură să înțeleg ce se întâmplase cu mine și contextul mai larg al acelor evenimente.

Ciudat, dar muzica instrumentală mă lăsa destul de rece. Concertul pentru pian în Do-minor al lui Mozart a fost oprit după prima mișcare și a urmat înregistrarea unor madrigale de Gesualdo.

„Vocile astea", am spus cu admirație, „vocile astea... sunt un fel de punte înapoi, spre lumea omenească".

Și au rămas o punte chiar și interpretând cel mai șocant cromatice compoziții ale prințului nebun. Muzica își urma cursul printre frazele rebele ale madrigalelor, fără să-și păstreze tonalitatea mai mult de două măsuri la rând. În cazul lui Gesualdo, personaj fantastic, ieșit parcă din melodramele lui Webster, dezintegrarea psihologică mersese prea departe, împinsă până la extrem – tendință proprie muzicii modale, spre deosebire de cea complet tonală. Rezultatul: lucrările sale sună ca și cum ar fi fost scrise de Schoenberg, în epoca târzie.

„Totuși", m-am simțit obligat să spun, ascultând straniile produse ale unei psihoze de Contrareformă acționând asupra unei forme de artă medievală târzie, „totuși nu are nici o importanță că e zob. Totu-i dezorganizat. Dar fiecare fragment individual este în ordine, ca reprezentant al unei Ordini mai Înalte.

Ordinea mai Înaltă triumfă și în dezintegrare. Iar totalitatea apare chiar și în piesele sfărâmate. Mai limpede, poate, decât într-o lucrare perfect coerentă. Fără să te lași amăgit de falsul sentiment de siguranță indus de o ordine atât de omenească și atât de închipuită. Trebuie să te bizui doar pe percepția directă a ordinii ultime. Astfel, într-un anume sens, dezintegrarea ar putea avea avantajele sale. Dar e periculos, desigur, oribil de periculos. Ce-ar fi să nu te mai poți întoarce din haos...".

De la madrigalele lui Gesualdo am sărit peste un abis de trei secole, până la *Suita lirică* a lui Alban Berg.

„Va fi iadul gol", i-am anunțat de la bun început.

Dar s-a dovedit că mă înșelam. În realitate, muzica suna destul de amuzant. Un supliciu dodecafonic după altul, trase la suprafață din subconștientul personal; dar ceea ce m-a frapat a fost doar nepotrivirea fundamentală dintre dezintegrarea psihologică, dusă chiar mai departe decât la Gesualdo, și resursele enorme de talent și de tehnică folosite pentru a o exprima.

„Cât își plânge de milă!", am ricanat, lipsit de compătimire. „*Katzenmusik* – *Katzenmusik* savantă." Și, în fine, după alte câteva minute de suferință: „Cui îi pasă de sentimentele lui? De ce nu-i în stare să se concentreze pe altceva?".

Oricât de nedreaptă și de inadecvată ar fi fost critica unei lucrări, fără îndoială, remarcabile, nu cred că era lipsită de relevanță. O citez, chiar dacă părerea mea nu reprezintă, poate, mare lucru, deoarece așa am reacționat la *Suita lirică*, în stare de contemplație pură.

Când s-a încheiat, cercetătorul a propus să ieșim în grădină, la plimbare. Am fost de acord; și, deși corpul și cugetul meu păreau să se fi disociat aproape complet unul de celălalt – sau, ca să fiu mai exact, conștientizarea lumii externe, transfigurate, nu mai era însoțită de conștientizarea organismului meu fizic – am constatat că eram în stare să mă ridic, să deschid ușa de sticlă și să ies cu un minimum de ezitări. Straniu sentiment, desigur, acela că „eu" nu mai era unul și același lucru cu brațele și picioarele din „afară", nu mai era unul și același lucru cu trunchiul și existența lui aparte, și nici gâtul și nici capul nu se confundau cu „eul". Straniu, dar te obișnuiai repede. Oricum, corpul părea perfect capabil să se îngrijească de sine. În realitate, bineînțeles, întotdeauna se îngrijește de sine. Eul conștient poate doar să formuleze dorințe, îndeplinite apoi de forțe pe care le controlează prea puțin și nu le înțelege deloc. Iar când trece dincolo de acest cadru – când se supune la încercări prea grele, când se îngrijorează, spre exemplu, și se teme pentru viitor – scade eficiența acelor forțe și poate

chiar să provoace îmbolnăvirea organismului devitalizat. În starea prezentă, conștiința mea nu se raporta la un eu; era, ca să spunem așa, pe cont propriu. Ceea ce însemna că și inteligența fiziologică de control al corpului era și ea pe cont propriu. Pentru moment, din fericire, nevroticul băgăcios și hotărât să comande totul la ore de trezie fusese îndepărtat din cale.

Am ieșit pe ușa de sticlă și am pășit pe sub un soi de pergolă acoperită în parte de o tufă de trandafir cățărător, în parte de stinghii late de doi centimetri, cu spații de un centimetru între ele. Soarele strălucea, iar umbrele stinghiilor desenau un model vărgat pe pământ și pe șezutul și spătarul unui scaun de grădină, de la capătul apropiat al pergolei. Scaunul acela... oare am să-l uit vreodată? Acolo unde umbrele cădeau pe tapiseria din canava, dungi indigo-închis, dar strălucitor, alternau cu dungi intens incandescente – greu de crezut că nu erau făcute din foc albastru. Am rămas o veșnicie, sau așa mi s-a părut, cel puțin, pierdut în contemplație, fără să știu, fără chiar să vreau să știu ce îmi ieșise în cale. În oricare alt moment aș fi văzut un scaun zăbrelit cu alternanțe de lumină și umbră. Astăzi, perceperea înghițise conceptul. Eram profund absorbit în contemplare și uluit de ceea ce vedeam, și nu mai înregistram nimic altceva. Mobilă de grădină, stinghii, lumină solară, umbră – nimic

mai mult decât denumiri și noțiuni, simple verbalizări, în scopuri utilitare sau științifice, după consumarea evenimentului. Iar evenimentul era această succesiune de guri de furnal azurii separate de limanuri insondabile de gențiană. Mirific, inexprimabil de mirific, mirific până la un pas de a fi înfricoșător. Deodată, am avut o vagă idee despre cum ar putea să fie nebunia. Schizofrenia are edenurile sale, după cum are iaduri și purgatorii. Îmi amintesc spusele unui vechi prieten, dispărut de mult, despre soția sa bolnavă. Într-o zi, în stadiile incipiente ale schizofreniei, când încă avea momente de luciditate, se dusese să o viziteze la spital, să-i vorbească despre copiii lor. L-a ascultat o vreme, apoi l-a întrerupt. Cum de-l răbda inima să-și irosească vremea cu niște copii absenți, când tot ceea ce conta cu adevărat, aici și acum, era splendoarea indescriptibilă a desenelor plăsmuite în jacheta lui cafenie de tweed ori de câte ori își mișca brațele? Dar vai, paradisul percepției limpezite, al contemplării pure, unilaterale, nu avea să dureze. Perioadele de extaz aveau să devină tot mai rare și mai scurte, până când au încetat cu totul, lăsând în urmă oroarea fără sfârșit.

Majoritatea consumatorilor de mescalină cunosc doar latura paradiziacă a schizofreniei. Drogul îi poartă în iad și în purgatoriu doar pe cei abia trecuți prin icter, sau pe cei suferinzi de depresie periodică sau de

anxietate cronică. Dacă mescalina ar fi un toxic notoriu, ca și alte droguri relativ comparabile, ar fi suficient ca simpla ei administrare să stârnească neliniște. Dar omul normal, sănătos, știe de la bun început că, în ceea ce îl privește, mescalina va fi complet inofensivă, iar efectele vor dispărea după opt sau zece ore, fără urme de mahmureală și fără dependență. Știind toate astea, omul prinde curaj să se lanseze fără teamă în experiment – cu alte cuvinte, fără nici o intenție să transforme o experiență fără egal de stranie și altfel decât omenească în ceva înspăimântător, în ceva, de fapt, diabolic.

Față în față cu un scaun care arăta ca Judecata de Apoi – sau, mai exact, cu o Judecată de Apoi pe care, după o îndelungată și dificilă cântărire, am recunoscut-o drept scaun –, m-am trezit deodată în pragul panicii. Brusc, am simțit că lucrurile mergeau prea departe. Prea departe, chiar dacă pătrundeam spre o frumusețe și mai intensă, o semnificație și mai profundă. Privind în urmă și analizând, mă temeam să nu fiu copleșit, să nu mă dezintegrez sub presiunea unei realități mai mărețe decât ar fi putut să suporte un cuget obișnuit să trăiască mai tot timpul în lumea confortabilă a simbolurilor. Literatura dedicată experienței religioase abundă de referiri la chinurile și spaimele care îi copleșesc pe cei confruntați, prea iute, cu o manifestare de *mysterium tremendum.* În limbaj teologic,

teama este stârnită de incompatibilitatea dintre egotismul omenesc și puritatea divină, dintre individualismul autoagravant al omului și infinitatea lui Dumnezeu. Pe urmele lui Boehme și William Law, putem spune că sufletele neregenerate pot percepe flacăra Luminii divine, în toată puterea ei, doar ca foc arzător, de purgatoriu. O doctrină aproape identică se găsește în *Cartea tibetană a morților*, care descrie cum sufletul despărțit de trup fuge cu disperare din fața Luminii Limpezi a Vidului și chiar și a Luminilor mai potolite, de mai mică intensitate, ca să se arunce orbește în întunecimea mângâietoare a sinelui, renăscând ca ființă omenească, sau chiar ca fiară, ca stafie nefericită, făptură a iadului. Orice altceva, absolut orice, doar strălucirea arzătoare a Realității neatenuate – nu!

Schizofrenicul este un suflet nu doar neregenerat, ci, mai mult, bolnav până la disperare. Boala lui se manifestă în incapacitatea de a se refugia din calea realității exterioare și interioare (de obicei, la îndemâna omului sănătos) în universul improvizat al bunului-simț – lumea strict omenească a noțiunilor utile, a simbolurilor împărtășite și a uzanțelor acceptabile la nivel social. Ca și cum ar fi permanent sub efectul mescalinei, schizofrenicul rămâne incapabil să oprească trăirea unei realități cu care nu poate conviețui fără să fie suficient de sfânt, pe care însă nu o poate nega, fiind cea mai tenace

dintre daturile primordiale; realitate care, neîngăduindu-i vreodată schizofrenicului să vadă lumea doar cu privirile sale omenești, îl înfricoșează, silindu-l să-i interpreteze ciudățenia continuă, intensitatea arzătoare a semnificației, drept manifestare a relei-voințe omenești sau chiar cosmice, reclamând cele mai disperate contramăsuri, de la violență criminală, la un capăt al scalei, până la catatonie ori sinucidere psihologică, la celălalt. Și, odată pornit pe acest coborâș infernal, nu mai exista cale de întoarcere. Fapt cât se poate de evident acum.

„Odată ce ai apucat pe calea greșită", i-am răspuns cercetătorului la întrebări, „tot ceea ce ți se va întâmpla îți va părea o dovadă a conspirației la adresa ta. Și fiecare faptă în parte va fi o nouă confirmare. Și când vei respira, vei fi convins că e tot parte din urzeală",

„Așadar crezi că știi în ce constă nebunia?"

„Da", a venit răspunsul meu convins, din toată inima.

„Și n-ai avea cum să o ții sub control?"

„Nu, eu nu aș putea să o țin sub control. Dacă pornești de la teamă și ură ca premisă majoră, trebuie să mergi până la capăt."

„Ai putea", mi-a cerut soția mea, „să-ți îndrepți atenția spre Lumina Limpede, așa cum apare în *Cartea tibetană a morților*?".

Mi-am exprimat îndoiala.

„Ar ține răul departe, dacă ai putea să o stăpânești? Sau nu ai putea să o stăpânești?"

Am cântărit o vreme întrebarea ei.

„Poate", i-am răspuns într-un târziu, „poate că aș putea – dar numai dacă ar fi acolo cineva care să-mi explice Lumina Limpede. Singur n-ai putea. Chiar acesta e, presupun, miezul ritualului tibetan, cineva care stă acolo tot timpul și-ți spune despre fiecare lucru în parte".

După ce am ascultat înregistrarea acestei părți a experimentului, am luat de pe raft ediția Evans-Wentz a *Cărții tibetane a morților*, deschizând-o la întâmplare. „O, tu cel născut în noblețe, nu-ți lăsa cugetul să rătăcească." Iată problema – să rămâi nerătăcit. Să nu te rătăcească amintirea păcatelor trecutului, plăcerile imaginate, gustul amar al vechilor nedreptăți și umilințe, toate temerile și urile și poftele care, de regulă, eclipsează Lumina. Nu ar putea să facă și psihiatrii moderni, pentru nebuni, ceea ce făceau călugării budiști pentru muribunzi și morți? Să existe o voce care să îi asigure, ziua și chiar și în somn, că, în ciuda spaimei, a uluirii și a confuziei, Realitatea ultimă rămâne ea însăși, de neclintit, făcută fiind din aceeași substanță ca și lumina interioară a cugetului chinuit chiar și cu cea mai cumplită cruzime. Folosind aparatură simplă de înregistrare, comutatoare comandate prin ceas, sisteme de sonorizare și difuzoare în pernă, nu ar fi deloc greu să li se aducă mereu aminte acest fapt primordial celor internați chiar și în instituții cu deficit

de personal. Astfel, câteva suflete pierdute ar putea fi ajutate să dobândească puțin control asupra universului – deopotrivă splendid și înspăimântător, dar întotdeauna altfel decât omenesc, întotdeauna perfect incomprehensibil – în care sunt condamnate să trăiască.

A trecut o vreme până să fiu condus departe de splendorile neliniștitoare ale scaunului meu de grădină. Frunzele de iederă aplecate în parabole verzi din gardul viu emiteau acea strălucire sticloasă de jad. O clipă mai târziu, un mănunchi de crini-făclie, în plină floare, mi-a pătruns în câmpul vizual cu forța unei explozii. Atât de plini de viață și de pasiune, încât s-ar fi zis că stau să vorbească, așa, cu florile lor verticale avântate spre albastrul cerului. Ca și scaunul din pergolă, ieșeau prea puternic în evidență. Mi-am coborât privirile spre frunze, descoperind complexitatea lor adâncă și delicatul joc de lumini și umbre verzi pulsând misterios, indescifrabil.

Trandafiri:
Florile sunt ușor de pictat,
Frunzele dificil.

Haikuul lui Shiki (versiunea engleză fiind preluată de la F.H. Blyth) exprimă, indirect, exact ceea ce simțeam eu atunci – splendoarea excesivă, prea vădită, a florilor, spre deosebire de miracolul mai subtil al frunzișului.

Am ieșit pe stradă. Tras la bordură, un automobil mare, albastru-deschis. La vederea lui, m-a cuprins deodată un val enorm de veselie. Câtă vanitate, câtă absurdă mulțumire de sine emana din suprafețele acelea umflate, din cel mai lucios email! Omul a creat acel obiect după chipul și asemănarea lui – sau mai degrabă după chipul și asemănarea personajului său literar preferat. Am râs până la lacrimi.

Ne-am întors în casă. Masa era gata. Cineva, încă nu identic cu mine, s-a repezit cu lăcomie. Iar eu priveam de la distanță considerabilă, fără prea mare interes.

După masă ne-am urcat în mașină și am plecat la plimbare. Mescalina începuse să-și piardă efectul, dar florile din grădini încă mai tremurau la un pas de supranatural, iar arborii de piper și roșcovii de-a lungul străzilor mărginașe încă își mai manifestau apartenența la dumbrava sacră. Eden alternând cu Dodona, Yggdrasil cu Roza mistică. Și atunci, pe neașteptate, ne-am trezit la o intersecție, așteptând să traversăm Sunset Boulevard. Înaintea noastră, mașinile treceau într-un șuvoi neîntrerupt – cu miile, toate sclipitoare și colorate ca în visul publicitarului, una mai grotescă decât alta. Iarăși am râs în hohote.

Marea Roșie a traficului s-a despărțit, într-un târziu, și am trecut într-o altă oază de arbori, pajiști și de trandafiri. În câteva minute am urcat până la un punct de belvedere din

munți, unde orașul ni se așternea la picioare. Am constatat cu dezamăgire că semăna mult cu orașul văzut de mine în alte prilejuri. În ceea ce mă privea, transfigurarea se petrecea invers proporțional cu distanța. Cu cât mă găseam mai aproape, cu atât era mai altfel, cu atât mai divin. Panorama bogată și vagă aproape nu se deosebea de ea însăși.

Am mers mai departe și, câtă vreme am rămas pe înălțimi, într-o succesiune de imagini vaste, semnificația rămânea la nivelul ei banal, mult sub punctul de transfigurare. Magia a început să funcționeze iarăși abia când am coborât într-o suburbie nouă, trecând lin printre două șiruri de case. În ciuda arhitecturii specifice, hidoase, aici au reapărut deschiderile spre alteritatea transcendentă, ecouri ale paradisului din acea dimineață. Hornuri din cărămidă și acoperișuri din solzi verzi străluceau în soare ca frânturi din Noul Ierusalim. Deodată am văzut ceea ce văzuse și Guardi și redase (cu incomparabilă măiestrie!) atât de des în picturile sale – un perete de stuc cu o umbră aplecată peste el, gol, dar memorabil prin frumusețea lui, gol, dar încărcat de întreg sensul și misterul existenței. Revelația mea s-a întors și a dispărut iarăși într-o fracțiune de secundă. Mașina trecuse mai departe; timpul dezvăluia o altă manifestare a eternei Aseități. „În identitate există diferență. Însă țelul tuturor Buddha nu este defel ca diferența să fie diferită de

identitate. Țelul lor cuprinde atât totalitatea, cât și diferențierea." Stratul de mușcate roșii și albe, spre exemplu, arăta cu desăvârșire diferit de peretele de stuc cu o sută de metri în urmă. Dar „faptul-de-a-fi" al amândurora rămânea același, valoarea eternă a aceleiași vremelnicii numai a lor.

O oră mai târziu, după ce mai străbătuserăm vreo cincisprezece kilometri și depășisem cu bine și vizita la Cea Mai Mare Alimentară Din Lume, ne aflam din nou acasă, iar eu revenisem la acea stare de liniște, dar profund nesatisfăcătoare, cunoscută drept „a fi în toate mințile".

Pare cât se poate de improbabil ca omenirea în general să fie vreodată în stare să se lipsească de Paradisurile Artificiale. Majoritatea bărbaților și femeilor duc o viață atât de nefericită, în cel mai rău caz, și de monotonă, săracă și limitată, în cel mai bun caz, încât impulsul de a evada, îndemnul de a se transcende pe sine, chiar și numai pentru câteva clipe, este și a fost dintotdeauna una dintre cele mai de seamă dorințe ale sufletului. Arta și religia, carnavalurile și saturnaliile, dansul și ascultarea oratorilor – toate acestea au servit, folosind cuvintele lui H.G. Wells, drept Porți în Zid. Iar spre uzul personal și cotidian au existat mereu chimicale capabile să inducă beția. Toate sedativele și narcoticele din vegetale, toate euforizantele care cresc în copaci,

halucinogenele care se coc în boabe de cereale sau pot fi stoarse din rădăcini – toate, fără excepție, sunt cunoscute și sistematic folosite de oameni din vremuri imemoriale. Iar știința modernă a adăugat și ea acestor modificatori naturali ai stării de conștiință o serie de sintetice – cloralul, spre exemplu, și benzedrina, bromurile și barbituricele.

Majoritatea modificatorilor stării de conștiință se pot lua astăzi numai cu prescripție medicală, iar altfel doar ilegal, cu riscuri considerabile. Doar alcoolul și tutunul sunt permise în Occident, fără restricții. Toate celelalte Porți în Zid de natură chimică sunt etichetate Drog, iar consumatorii lor neautorizați sunt Vicioși.

Cheltuim astăzi cu mult mai mult pentru băutură și fumat decât cheltuim pentru educație. Și nu e de mirare. Aproape în fiecare dintre noi, aproape tot timpul, există pornirea de a fugi de sine și de ceea ce ne înconjoară. Pornirea de a face ceva pentru cei mici este puternică doar în cazul părinților, și doar în perioada în care ei merg la școală. Și nu e de mirare nici atitudinea actuală față de băut și de fumat. În ciuda contingentelor crescânde de alcoolici iremediabili, în ciuda sutelor de mii de persoane mutilate sau ucise de șoferi beți, actorii de comedie continuă să facă glume pe seama alcoolului și a alcoolicilor. Și, în ciuda legăturii dovedite dintre țigări și cancerul pulmonar, practic toată lumea

consideră fumatul un obicei aproape la fel de normal și de natural ca mâncatul. Ar putea să pară ciudat din punctul de vedere al adeptului utilitarismului raționalist. Pentru istoric însă, este exact la ce te poți aștepta. Convingerea fermă în realitatea materială a Iadului nu-i împiedica defel pe creștinii medievali să facă ceea ce le sugera ambiția, pofta trupească ori lăcomia. Cancerul pulmonar, accidentele de circulație și milioanele de alcoolici nefericiți și care aduc nefericirea sunt realități mai certe decât era Infernul pe vremea lui Dante. Dar toate realitățile de acest fel rămân îndepărtate și lipsite de substanță în comparație cu setea, simțită aici și acum, de eliberare sau de sedare, de un pahar sau de o țigară.

Era în care trăim este, printre altele, una a automobilului și a creșterii rapide a populației. Alcoolul este incompatibil cu siguranța pe șosele, iar producerea lui, ca și cultivarea tutunului, condamnă la ariditate multe milioane de hectare din solul cel mai fertil. Inutil să spunem, însă, că problemele provocate de alcool și de tutun nu se rezolvă prin prohibiție. Impulsul universal și perpetuu al transcenderii de sine nu poate fi suprimat trântind Porțile în Zid cunoscute în prezent. Singura politică rezonabilă este deschiderea altor porți, mai bune, în speranța de a-i convinge pe oameni să renunțe la vechile lor obiceiuri proaste în schimbul altora noi și mai puțin

nocive. O parte din aceste alte porți noi, mai bune, vor fi de natură socială și tehnologică, altele religioase ori psihologice, altele dietetice, educaționale, sportive. În schimb, necesitatea frecventă de eliberare chimică de sinele intolerabil și de ambianța respingătoare va dăinui, fără îndoială. Este nevoie de un drog nou, care să ofere ușurare și să consoleze specia noastră suferindă, fără să provoace mai mult rău, pe termen lung, decât bine, pe termen scurt. Un asemenea drog trebuie să fie puternic în doze minuscule și să poată fi sintetizat. Dacă nu posedă calitățile respective, fabricarea lui, la fel ca a vinului, berii, alcoolurilor și tutunului, ar afecta producția de alimente și fibre indispensabile. Și ar trebui să fie mai puțin toxic decât opiul sau cocaina, mai puțin capabil de efecte sociale indezirabile decât alcoolul sau barbituricele, mai puțin nociv pentru inimă și plămâni decât gudroanele și nicotina din țigări. Iar, în registrul pozitiv, ar trebui să producă la nivelul stării de conștiință schimbări mai interesante și mai intrinsec valoroase decât simpla sedare sau alunecare în lumea viselor, decât iluziile de omnipotență sau eliberare de inhibiție.

Mescalina este aproape inofensivă pentru majoritatea oamenilor. Spre deosebire de alcool, nu împinge consumatorul spre acel gen de acțiuni dezinhibate și, în ultimă instanță, la certuri, violențe și accidente de circulație. Sub influența mescalinei, omul stă liniștit și

își vede de ale sale. Mai mult, ceea ce îl preocupă este o experiență din categoria cea mai luminătoare, pentru care nici nu trebuie să plătească (deloc de neglijat) cu mahmureala compensatorie. Știm prea puțin despre consecințele pe termen lung ale consumului regulat de mescalină. Indienii care utilizează tuberculi de peyotl nu par să sufere de degradare fizică sau morală de pe urma obiceiului lor. Cu toate acestea, există doar dovezi vagi și insuficiente[1].

---

1. În monografia sa *Menomini Peyotism* publicată (decembrie 1952) în *Transactions of the American Philosophical Society*, profesorul J.S. Slotkin notează: „Consumul frecvent de peyotl nu pare să provoace creșterea toleranței sau a dependenței. Cunosc mulți care consumă peyotl de patruzeci sau de cincizeci de ani. Cantitatea administrată depinde de solemnitatea evenimentului; în general, nu consumă peyotl mai mult acum decât cu ani în urmă. De asemenea, între ritualuri există uneori intervale de cel puțin o lună, perioade în care sunt lipsiți de peyotl fără să-i simtă nevoia. Personal, chiar și după o serie de ritualuri petrecute patru weekenduri la rând, nu am crescut cantitatea de peyotl consumată, nici nu am simțit nevoia de consum suplimentar". Evident, există motive întemeiate pentru care „peyotl nu a fost niciodată trecut oficial pe lista narcoticelor, nici nu a fost interzis de guvernul federal". Cu toate acestea, „de-a lungul îndelungatei istorii a contactelor dintre indieni și albi, oficialii albi au încercat de obicei să suprime utilizarea de peyotl, deoarece considerau că

Deși evident superioară cocainei, opiului, alcoolului și tutunului, mescalina nu este drogul ideal. Alături de majoritatea fericit transfigurată a consumatorilor de mescalină există și o minoritate transportată de drog în iad sau în purgatoriu. Apoi, în cazul utilizării pe scară largă a drogului, la fel ca alcoolul, efectele lui se fac simțite un timp prea îndelungat. Astăzi însă, chimia și fiziologia sunt practic capabile de orice. Dacă psihologii și sociologii definesc idealul, ne putem bizui pe neurologi și farmacologi să descopere mijloacele prin care să fie atins sau – depășind stadiul exceselor de tot felul, vin în trecut, whisky, marijuana și barbiturice în prezent – să permită o apropiere de acel ideal (fără a pierde din vedere că el ar putea rămâne de neatins, prin însăși firea acestor lucruri).

Impulsul de a transcende sinele conștient de sine este, așa cum am spus, una dintre cele mai de seamă dorințe ale sufletului. Când, indiferent din ce motiv, bărbații și femeile nu

---

această practică nu convenea cu propriile lor moravuri. Însă tentativele s-au soldat mereu cu eșecuri". Într-o notă de subsol, doctorul Slotkin adaugă: „Este uimitor să asculți poveștile fantastice relatate de oficialii albi și de cei indieni catolici din Rezervația Menomini despre efectele consumului de peyotl și natura ritualului. Nimeni nu a avut nici cea mai mică experiență directă cu planta sau cu religia respectivă, dar se consideră competenți și redactează rapoarte oficiale pe marginea subiectului".

reușesc transcenderea de sine prin intermediul cultului, a faptelor bune și a exercițiilor spirituale, sunt în stare să recurgă la surogatele chimice ale religiei – alcool și „pilule" în Occidentul modern, alcool și opiu în Orient, hașiș în lumea mahomedană, alcool și marijuana în America Centrală, alcool și coca în Anzi, alcool și barbiturice în regiunile mai moderne din America de Sud. În *Poisons sacrés. Ivresses divines*, Philippe de Félice a descris pe larg, bazându-se pe o documentare bogată, legătura străveche dintre religie și consumul de droguri. Iată concluziile sale, rezumate sau citate direct. Utilizarea substanțelor toxice în scopuri religioase este „extraordinar de răspândită... Practicile studiate în acest volum se pot observa în cazul oricărei religii din lume, la popoarele primitive, dar nu mai puțin la cele care au atins un înalt nivel de civilizație. Prin urmare, nu avem de-a face cu lucruri ieșite din comun, care să poată fi trecute cu vederea justificat, ci cu un fenomen general și omenesc, în cea mai largă accepțiune a cuvântului, cu un fenomen din acea categorie ce nu poate fi ignorată de cine încearcă să descopere ce este religia și necesitățile profunde pe care trebuie să le satisfacă".

Ideal vorbind, oricine ar trebui să fie capabil să găsească transcendența de sine într-o formă oarecare de religie pură sau aplicată. În practică, pare puțin probabil ca această

împlinire sperată să se realizeze cu adevărat. Există și cu siguranță vor exista întotdeauna buni credincioși, de ambele sexe, pentru care, din păcate, evlavia nu este suficientă. G.K. Chesterton, care a scris despre băutură cu un patos liric cel puțin egal cu cel față de devoțiune, le poate servi drept elocvent purtător de cuvânt.

Bisericile moderne, cu unele excepții în rândul cultelor protestante, tolerează alcoolul; dar nici cele mai îngăduitoare nu au încercat să adapteze drogul la creștinism sau să-i sacralizeze utilizarea. Băutorul pios se vede silit să-și țină religia într-un sertar și surogatul-religie într-altul. Inevitabil, de presupus. Băutul nu poate fi sacralizat, cu excepția religiilor în care nu se pune preț pe decență. Vacarmul și debandada însoțeau venerarea lui Dionysos, ori a zeului berii, la celți. Ritualurile creștine sunt incompatibile chiar și cu beția religioasă. Ceea ce nu afectează distileriile, în schimb face un mare rău creștinismului. Nenumărați oameni caută transcendența de sine și ar fi bucuroși să o găsească în biserică. Dar vai, „oile flămânde caută în sus și hrană nu primesc”*. Iau parte la ceremonial, ascultă predicile, își repetă rugăciunile, dar setea lor rămâne nepotolită. Dezamăgiți, recurg la pahar. Și funcționează, cel puțin o vreme și până la un punct. Biserica poate fi

---

* Citat din poemul *Lycidas* de John Milton (n.tr.).

frecventată în continuare; dar nu reprezintă mai mult decât Băncile Muzicale din *Erewhon* al lui Butler. Dumnezeu poate fi mărturisit în continuare; dar El este Domnul doar la nivel verbal, doar strict în sens pickwickian. Obiectul propriu-zis al venerației rămâne paharul și singura experiență religioasă acea stare de euforie necontrolată și beligerantă de după al treilea cocteil.

Și astfel pricepem că alcoolul și creștinismul nu se confundă și nu se pot amesteca niciodată. Creștinismul și mescalina par cu mult mai compatibile, însă. Fapt demonstrat de multe triburi de indieni, din Texas și până în nord, în Wisconsin. Printre ele există mai multe grupuri afiliate la Native American Church, Biserica indigenilor americani, o sectă al cărei ritual principal seamănă cu o *agape* – sau Sărbătoarea Iubirii – din creștinismul primar, unde feliile de peyotl iau locul pâinii și vinului euharistic. Acești băștinași americani consideră cactusul un dar de preț lăsat de Dumnezeu indienilor, punând semn de egalitate între efectele lui și lucrările Duhului Sfânt.

Profesorul J.S. Slotkin – printre foarte puținii albi participanți la ritualurile unei congregații de consumatori de peyotl – spune despre acești credincioși: „Cu siguranță nu sunt abrutizați sau beți... Niciodată nu-și ies din ritm și nici nu îngână cuvintele ca un bețiv sau un drogat... Sunt cu toții calmi și

curtenitori și politicoși între ei. În nici una dintre casele de rugăciuni ale albilor în care am intrat nu am mai întâlnit un asemenea sentiment religios sau așa o decență". Și ce trăire anume, ne putem întreba, au acești consumatori de peyotl pioși și manierați? Nu vagul sentiment de virtute care îl susține pe frecventatorul mediu duminical de biserică de-a lungul celor nouăzeci de minute de plictiseală. Și nici măcar acele sentimente de înălțare inspirate de gândurile îndreptate către Creator și Mântuitor, către Judecător și Mângâietor, care îl însuflețesc pe cel evlavios. Dar pe indigenii americani experiența religioasă îi luminează direct și spontan, aflându-se departe de produsul improvizat, rod al minții superficiale și complexate. Uneori (potrivit declarațiilor adunate de dr. Slotkin) au viziuni, când se arată chiar Isus Hristos. Alteori aud vocea Marelui Spirit. Sau devin conștienți de prezența Domnului și de acele defecte personale care trebuie corectate, pentru a îndeplini voința Lui. Consecințele practice ale deschiderii ușilor spre Cealaltă Lume prin intermediere chimică par să fie întru totul benefice. Doctorul Slatkin relatează că, în general, cei care consumă în mod obișnuit peyotl sunt mai harnici, mai moderați (mulți nu consumă deloc alcool) și mai pașnici decât ceilalți. E greu să acuzi grăbit de stricăciune un pom cu roade atât de mulțumitoare.

Sacralizarea consumului de peyotl, practicat de indienii din Native American Church, este atât întemeiată, din punct de vedere psihologic, cât și respectabilă, din punct de vedere istoric. În primele secole de creștinism, multe rituri și sărbători păgâne au primit botezul, ca să spunem așa, fiind adaptate la scopurile Bisericii. Fără să fie neapărat constructive, prilejurile de bucurie aveau darul să domolească o anumită presiune psihologică deloc de neglijat; în loc să încerce să le desființeze cu totul, misionarii acelor începuturi au avut intuiția să le accepte așa cum erau, expresie a unor impulsuri esențiale spre împăcarea sufletelor, și să le integreze în structura noii religii. Și indigenii americani au procedat, în esență, la fel. Au luat un obicei păgân (obicei, fie spus, cu mult mai înălțător și mai capabil de revelații decât chefurile și mascaradele, multe dintre ele destul de grosolane, adoptate de la păgânismul european) și i-au atribuit semnificație creștină.

Deși introduse recent în Statele Unite din nord, consumul de peyotl și religia astfel întemeiată au devenit simboluri importante ale dreptului pieilor-roșii la independență spirituală. Unii indieni au reacționat la supremația albilor prin americanizare sau prin retragerea în indianism tradițional. Alții, în schimb, s-au străduit să împace cât mai bine cele două lumi, ba chiar toate lumile, adoptând partea cea mai bună din indianism, din

creștinism și din acele Alte Lumi ale experienței transcendentale, acolo unde sufletul știe despre sine că este absolut și analog prin natură cu divinul. De unde și Native American Church, în care două mari dorințe ale sufletului – impulsul spre independență și autodeterminare și impulsul spre transcendența de sine – au fost contopite și interpretate prin prisma unei a treia – impulsul de a venera, de a-i motiva omului căile Domnului, de a explica universul prin intermediul unei teologii coerente.

Ia, neșcolit indian, mintea prea puțin și-o bate,
Se îmbracă-n față, dar rămâne gol la spate.

De fapt noi, albii bogați și cu educație înaltă, am rămas cu spatele gol. Ne acoperim goliciunea din față cu o filozofie oarecare – creștină, marxistă, freudian-fizicalistă –, dar în spate rămânem descoperiți, pradă capriciilor oricărei circumstanțe. Indianul neșcolit, pe de altă parte, a avut inteligența să-și protejeze dosul adăugând la frunza de smochin a teologiei șorțul tribal al experienței transcendentale.

Nu sunt atât de naiv încât să așez semnul egalității între ceea ce se petrece sub influența mescalinei sau a oricărui alt drog, existent acum sau preparat în viitor, și înțelegerea scopului și a intenției ultime a vieții omenești: Luminarea, Viziunea Extatică. Vreau

să sugerez numai că experiența cu mescalină rămâne ceea ce teologii catolici numesc „o clemență gratuită", nu neapărat o cale spre mântuire, dar virtual utilă, care trebuie acceptată cu recunoștință odată ce o avem la dispoziție. Să fii scuturat din rutina percepției banale, să ți se arate, câteva ore nesfârșite, lumea din afară și cea lăuntrică, nu așa cum i se înfățișează animalului obsedat de supraviețuire sau ființei omenești dominate de cuvinte și idei, ci așa cum este înțeleasă, direct și necondiționat, de Cugetul Fără Limite – iată o experiență de valoare inestimabilă pentru oricine, și în special pentru intelectual. Intelectualul fiind, prin definiție, cel pentru care, așa cum spunea Goethe, „cuvântul este în esență roditor", cel care simte că „ceea ce vedem cu ochiul ne este în sine străin și nu trebuie să ne impresioneze profund". Cu toate acestea, deși el însuși intelectual și maestru suprem al limbajului, Goethe nu a rămas consecvent propriei sale evaluări a cuvântului. „Vorbim prea mult", scria la vârsta maturității. „Ar trebui să vorbim mai puțin și să desenăm mai mult. Eu aș vrea să renunț cu totul la vorbire și, aidoma Naturii organice, să comunic tot ce am de zis prin desene. Smochinul de colo, micul șarpe, coconul de pe pervazul ferestrei așteptându-și cuminte viitorul – toate astea sunt semne colosale. Cine ar fi în stare să le descifreze înțelesul cum se cuvine ar putea fi capabil

să se lipsească total de cuvântul rostit sau scris. Cu cât mă gândesc mai mult, vorbirea mi se pare un lucru zadarnic, mediocru, chiar sclivisit (aș fi tentat să spun). În schimb, cât te poate înfiora gravitatea Naturii și tăcerea ei când te trezești față în față cu ea, netulburat, înaintea unei culmi golașe sau în pustiul munților bătrâni." Nu ne putem dispensa de limbaj și de celelalte sisteme de simboluri; pentru că doar prin ele și prin mijloacele oferite de ele ne-am ridicat deasupra dobitoacelor, la rangul de ființe omenești. Dar așa cum suntem beneficiarii acestor sisteme, la fel de ușor putem deveni victimele lor. Trebuie să învățăm cum să mânuim cu eficiență cuvintele; dar, în același timp, trebuie să ne păstrăm și, la nevoie, să ne sporim capacitatea de a privi lumea direct, și nu prin mediul semiopac al conceptelor, care denaturează orice dat, făcându-l să ia înfățișarea prea bine știută a unei etichete generice sau abstracții explicative.

Fie ea literară sau științifică, liberală sau specializată, întreaga noastră educație este predominant verbală și, drept urmare, își ratează ținta. În loc să transforme copiii în adulți pe deplin dezvoltați, produce cercetători ai științelor naturale care ignoră cu totul Natura ca fapt primordial al experienței, trimite în lume specialiști în științele umaniste care nu știu nimic despre umanitate, a lor sau a oricui altcuiva.

Psihologii gestaltiști, precum Samuel Renshaw, au conceput metode pentru lărgirea gamei și creșterea acuității percepțiilor omenești. Dar le folosesc oare educatorii noștri? Răspunsul este: nu.

Profesorii din toate meșteșugurile psihofizice, de la antrenament ocular până la tenis, de la mersul pe sârmă până la rugăciune, au descoperit, pe calea încercării și a erorii, condițiile de funcționare optimă din domeniile lor. Dar să fi finanțat oare una dintre marile fundații vreun proiect de sintetizare a descoperirilor empirice într-o teorie și practică generală a creșterii creativității? Din nou, din câte știu eu, răspunsul este: nu.

Tot felul de sectanți și personaje stranii predau o mulțime de tehnici pentru dobândirea sănătății, a mulțumirii, a liniștii lăuntrice; și, fapt demonstrat, mulți dintre cei care le dau ascultare profită de eficacitatea unora dintre aceste tehnici. Dar vedem psihologi, filozofi și clerici respectabili coborând cu îndrăzneală în asemenea puțuri stranii și uneori rău mirositoare, pe fundul cărora sărmanul Adevăr este adesea condamnat să zacă? Răspunsul este din nou: nu.

Să privim acum istoricul cercetării mescalinei. În urmă cu șaptezeci de ani, persoane cât se poate de competente au descris experiențele transcendentale prin care trec cei care, în bună stare de sănătate, în anumite condiții și într-o anumită stare de spirit,

consumă drogul respectiv. Câți filozofi, câți teologi, câți educatori profesioniști au avut curiozitatea să deschidă această Poartă din Zid? Indiferent de scopul practic, răspunsul este: nici unul.

Într-o lume a educației preponderent verbale, persoanele foarte educate practic nu reușesc să privească atent și serios orice altceva în afara cuvintelor și ideilor. Iată problema crucială a învățaților, pentru care nu lipsesc niciodată banii, pentru care întotdeauna se organizează doctorate și se dezlănțuie nerozia savantă a cercetării: Cine a influențat pe cine să spună ce și când? Chiar și în această eră a tehnologiei, umanistica verbală se bucură de toate onorurile. Științele umanistice non-verbale, arta de a fi direct conștient de daturile existenței noastre, sunt aproape total ignorate. Un catalog, o bibliografie, o ediție definitivă cuprinzând *ipsissima verba* ale unui versificator de mâna a treia, un formidabil index al tuturor indexurilor – orice proiect alexandrin autentic are asigurate aprobarea și susținerea financiară. Dar când se pune problema să aflăm – tu și cu mine, copiii și nepoții noștri – cum am putea deveni mai perceptivi, mai intens sensibili la realitatea interioară și exterioară, mai deschiși față de Spirit, mai puțin predispuși să ne îmbolnăvim fizic în urma incompetențelor psihologice și mai capabili să ne controlăm propriul nostru sistem nervos autonom, când

se pune problema oricărei forme de educație non-verbală mai importantă (și mai adecvată să aducă folos practic) decât Gimnastica Suedeză, nici o persoană cu adevărat respectabilă din nici o Biserică sau universitate cu adevărat respectabilă nu va întinde un deget. Adepții verbalismului îi privesc cu suspiciune pe cei ai non-verbalismului; raționaliștii se tem de daturi, care sunt neraționale; intelectualii au sentimentul că „ceea ce percepem cu privirea (sau în oricare alt mod) ne este în sine străin și nu trebuie să ne impresioneze profund". În afară de asta, chestiunea educației non-verbale în științele umaniste nu se potrivește în nici una dintre clasificările stabilite. Nu e nici religie, nici neurologie, nici gimnastică, nici educație morală sau civică, nici măcar psihologie experimentală. Așa stând lucrurile, din punct de vedere academic și ecleziastic subiectul nu există și poate fi fără teamă total ignorat sau lăsat, cu zâmbet superior, pe seama celor pe care fariseii conformismului verbal îi numesc maniaci, impostori, șarlatani și amatori neautorizați.

„Constat mereu", scria Blake cu amărăciune, „că Îngerii au vanitatea să se considere singurii înțelepți atunci când vorbesc despre sine. Fac asta cu insolență fără cusur, bizuindu-se pe raționarea sistematică".

Ca specie și ca indivizi, nu am putea nicidecum să ne descurcăm în lipsa raționării sistematice. Dar dacă ar fi să rămânem echilibrați,

nu ne-am descurca nici în lipsa percepției directe, cât mai nesistematice cu putință, a lumilor interioare și exterioare în care am fost născuți. Realitatea dată este un infinit care depășește orice înțelegere, însă admite să fie înțeles direct și, într-un fel, deplin. Avem de-a face cu o transcendență ce aparține unei ordini diferite de cea umană, care însă tot ni se poate înfățișa ca imanență simțită, ca participare trăită. Să fii luminat înseamnă să fii conștient, mereu, de realitatea totală în alteritatea ei imanentă – să fii conștient de ea, dar să rămâi pregătit să supraviețuiești ca animal, să gândești și să simți ca ființă omenească, să recurgi, ori de câte ori se impune, la raționarea sistematică. Scopul nostru este să descoperim că am fost mereu acolo unde a trebuit să fim. În mod nefericit, ne complicăm teribil această obligație. Pe parcurs însă, există clemențe gratuite sub formă de revelații fragmentate și efemere. În cadrul unui sistem de educație mai realist, mai puțin verbal, fiecare Înger (în sensul pe care Blake îl dă cuvântului) ar avea permisiunea, ca desfătare sabatică, ar fi îndemnat și chiar silit, la nevoie, să facă ocazional o excursie printr-o oarecare Poartă chimică din Zid în lumea experienței transcendentale. Și ar fi regretabil dacă se va înspăimânta, dar și salutar, probabil. Și dacă s-ar lumina scurt, dar etern, ar fi cu atât mai bine. Situații în care Îngerul și-ar mai putea pierde câte ceva din insolența

sa fără de cusur, izvorâtă din raționarea sistematică și din conștiința faptului că a citit toate cărțile.

Spre sfârșitul vieții, Toma d'Aquino a încercat Contemplarea Infuzată. După care a refuzat să se întoarcă la cartea lui neterminată. În comparație cu *asta*, tot ceea ce citise și comentase și scrisese – Aristotel și *Sententiis*, *Quaestiones*, *De propositionibus* și mărețele *Summae* – nu mai valora nici cât pleava sau paiul. Pentru majoritatea intelectualilor, o asemenea grevă pasivă este total nerecomandată, sau chiar o greșeală din punct de vedere moral. Însă Doctorul Angelic raționase sistematic mai mult decât doisprezece Îngeri normali la un loc și era de acum gata de moarte. În ultimele sale luni de muritor își câștigase dreptul de a trece de la paiul și pleava simbolice la pâinea Faptului real și substanțial. Pentru Îngerii de ordin mai umil, cu mai bune perspective de longevitate, trebuie să existe o întoarcere la pai. Dar omul care se întoarce prin Poarta din Zid nu va fi niciodată același cu cel care a ieșit. Va fi mai înțelept, dar mai puțin încrezător, mai fericit, dar mai puțin mulțumit de sine, mai dispus să-și mărturisească ignoranța, cu umilință, și mai bine pregătit să înțeleagă legătura dintre cuvinte și lucruri, dintre raționarea sistematică și Misterul insondabil pe care încearcă, pururi zadarnic, să-l priceapă.

Raiul și iadul

Cuvânt înainte

Această carte este o urmare lapidară la *Porțile percepției.* Experiența cu mescalină este fără îndoială revelatoare pentru cel în care „lumânarea viziunii" nu se aprinde niciodată spontan. Ea aruncă lumină asupra regiunilor până atunci necunoscute ale cugetului său; și, în același timp, aruncă lumină, indirect, asupra altor minți, mai înzestrate, capabile de viziune. Reflectând asupra trăirii sale, va ajunge să cunoască și să înțeleagă mai bine modurile în care acele cugete percep și simt și gândesc, noțiunile cosmologice care li se par de la sine înțelese și lucrările de artă prin care se simt îndemnați să se exprime. În cele ce urmează am încercat să notez, mai mult sau mai puțin sistematic, rezultatele acestei noi perspective.

A.H.

În istoria științelor, colecționarul de specimene l-a precedat pe zoolog și l-a urmat pe adeptul teologiei naturale și al magiei. Încetase să mai studieze animalele în spiritul autorilor de bestiarii, pentru care furnica era hărnicia întrupată, pantera, destul de surprinzător, un simbol cristic, iar dihorul – un exemplu șocant de lascivitate dezinhibată. Dar el nu era încă un fiziolog, ecolog ori cercetător al comportamentului animalelor, poate doar cel mult într-un registru rudimentar. Interesul lui de căpătâi era doar un recensământ: să prindă și să ucidă, să împăieze și să descrie toate fiarele pe care reușea să pună mâna.

Așa cum se întâmpla cu pământul în urmă cu o sută de ani, în cugetul nostru există încă cele mai negre Africi, cele mai necartate insule Borneo și bazine amazoniene. Față de fauna acestor regiuni, noi nu suntem încă zoologi, ci simpli naturaliști și colecționari de specimene. Situație nefericită, pe care trebuie însă să o acceptăm și să o rezolvăm cât mai bine cu putință. Indiferent cât de măruntă ar

părea, colecționarul trebuie să-și îndeplinească munca, înainte de a putea trece la obligațiile științifice mai înalte – clasificarea, analiza, experimentul și elaborarea teoriei.

Aidoma girafei și ornitorincului cu ciocul lui de rață, creaturile din aceste regiuni mai îndepărtate ale minții sunt neverosimile dincolo de orice închipuire. Ele există totuși, așa cum s-a constatat prin observare directă; și, ca atare, nu pot fi ignorate de oricine încearcă onest să înțeleagă lumea în care trăiește.

Este dificil, dacă nu imposibil, să discutăm despre evenimente mentale fără să folosim comparații din lumea mai familiară a obiectelor materiale. Nu am recurs fără motiv, dintr-o simplă înclinație pentru limbajul pitoresc, la metafore geografice și zoologice. Ci pentru că asemenea metafore exprimă viguros alteritatea absolută a continentelor îndepărtate ale minții, autonomia totală și autarhia locuitorilor lor. Omul se compune din ceea ce aș numi o Lume Veche a conștiinței personale, căreia i se adaugă, peste mări, o serie de Lumi Noi – nu prea îndepărtatele Virginii și Caroline ale subconștientului personal și ale sufletului vegetativ; Vestul Îndepărtat al inconștientului colectiv, cu flora lui de simboluri, cu triburile sale de arhetipuri indigene; și, dincolo de un alt ocean, și mai întins, la antipozii stării banale de conștiință, lumea Experienței Vizionare.

Dacă mergi în New South Wales, la țară, ai să vezi marsupiale țopăind. Iar dacă ajungi la antipozii cugetului conștient de sine, ai să întâlnești tot felul de creaturi, cel puțin la fel de ciudate pe cât sunt cangurii. Nu inventezi asemenea creaturi, după cum nu inventezi nici marsupialele. Ele își trăiesc propria lor viață, complet independent. Omul nu poate să le controleze. Poate doar să meargă în echivalentul mental al Australiei și să privească în jur.

Unii nu-și descoperă niciodată antipozii, în mod conștient. Alții fac doar câte o incursiune accidentală. Iar altora (puțini la număr) le vine ușor să meargă acolo și să se întoarcă, după plac. Naturalistul cugetului, colecționarul de specimene psihologice, are însă o nevoie primordială de o metodă prudentă, ușoară și sigură să se transporte pe sine și pe alții din Lumea Veche în cea Nouă, din continentul vacilor și al cailor atât de familiari în cel al cangurului și al ornitorincului.

Există două asemenea metode. Nici una perfectă, dar ambele suficient de sigure, suficient de ușoare și suficient de prudente ca să-i îndreptățească pe cei care știu ce fac să le folosească. În primul caz, sufletul este purtat spre destinația sa îndepărtată cu ajutorul unei substanțe chimice – mescalină sau acid lisergic. În al doilea, vehiculul este de natură psihologică, iar trecerea spre antipozii minții se realizează prin hipnoză. Cele două vehicule

poartă conștiința în aceeași regiune; dar drogul are rază de acțiune mai lungă și își transportă pasagerul mai departe în *terra incognita*[1].

Cum și de ce produce hipnoza efectele observate? Nu știm. Dar nici nu avem nevoie să știm, pentru scopurile noastre. În contextul de față, este de ajuns să constatăm că unii subiecți predispuși la hipnoză sunt transportați, în stare de transă, într-o regiune de la antipozii minții, unde descoperă echivalentul marsupialelor – creaturi psihologice stranii, cu existență autonomă, potrivit legii ființei lor.

Știm prea puțin despre efectele fiziologice ale mescalinei. Probabil (încă nu suntem siguri) interferează cu sistemul de enzime care reglează funcționarea cerebrală, scăzând randamentul creierului în postura sa de instrument care servește minții să se concentreze asupra problemelor vieții, la suprafața planetei noastre. Scăderea a ceea ce ar putea fi numit randamentul biologic al creierului pare să permită pătrunderea în conștiință a unor categorii de evenimente mentale în mod normal excluse, din cauză că nu au valoare de supraviețuire. Intruziunea unor elemente similare, fără valoare din punct de vedere biologic, dar valoroase estetic și uneori spiritual, poate surveni din cauza bolii sau a oboselii; sau poate fi indusă

1. Vezi Addenda I.

prin post ori prin perioade de recluziune în spațiu întunecos, în liniște deplină[1].

Viziunile sub influența mescalinei sau a acidului lisergic încetează dacă persoanei i se administrează o doză considerabilă de acid nicotinic. Astfel, ne vine mai ușor să explicăm rolul postului în declanșarea viziunilor. Prin reducerea cantității de zahăr aflate la dispoziția organismului, postul scade randamentul biologic al creierului și permite pătrunderea în conștiință a unor elemente fără nici o valoare de supraviețuire. Mai mult decât atât, provocând avitaminoză, îndepărtează din sânge acidul nicotinic care, este știut, inhibă viziunile. Un alt inhibitor al trăirilor vizionare este experiența perceptivă obișnuită, de zi cu zi. Psihologii experimentaliști au descoperit că, dacă un subiect este închis într-un „mediu limitat", fără lumină, fără sunete și fără mirosuri, și așezat într-o baie călduță în care are contact, aproape imperceptibil, cu un singur obiect, acesta va începe foarte curând să „audă" și să „vadă" tot felul de lucruri, să aibă senzații stranii în corp.

Milarepa, în grota sa din Himalaya, și anahoreții din Thebaida urmau în esență aceeași procedură și obțineau în esență aceleași rezultate. O mie de tablouri înfățișând Ispitirile Sfântului Antonie stau mărturie ale eficienței dietei și ambianței limitate. Ascetismul, evident,

1. Vezi Addenda II.

are o dublă motivare. Când oamenii își supun trupul la cazne, o fac nu numai în speranța ispășirii păcatelor trecute și a evitării pedepselor viitoare, dar și cu aspirația vizitelor la antipozii minții, într-un periplu vizionar. Empiric și din relatările altor asceți, ei știu că postul și ambianța restrânsă îi vor purta acolo unde năzuiesc să ajungă. Pedeapsa autoimpusă ar putea fi poarta spre paradis. (Dar ar putea fi și poarta spre regiunile infernale – aspect ce va fi discutat într-un alt paragraf.)

Din punctul de vedere al unui locuitor al Lumii Vechi, marsupialele sunt teribil de stranii. Dar stranietatea nu-i totuna cu dezordinea. Cangurii și ornitorincii pot părea neverosimili, dar improbabilitatea lor se repetă și urmează legi recognoscibile. La fel și creaturile psihologice care populează regiunile mai îndepărtate ale cugetelor noastre. Trăirile sub influența mescalinei sau în stare de hipnoză profundă sunt stranii, fără îndoială, dar stranii cu o anumită regularitate, stranii potrivit unui tipar.

Și ce trăsături comune impune acest tipar trăirilor noastre vizionare? Cea dintâi și cea mai importantă este experiența luminii. Toate cele văzute de călătorul la antipozii cugetului par să strălucească din interior, scăldate într-o lumină splendidă. Toate tonurile depășesc cu mult în intensitate cele văzute în stare normală și, în același timp, capacitatea de a

distinge diferențe subtile de culori și nuanțe crește și ea considerabil.

Există o diferență pronunțată, în acest sens, între trăirile vizionare și visele obișnuite. Visele sunt, în majoritate, lipsite de culoare, sau doar parțial sau slab colorate. În schimb viziunile întâlnite sub efectul mescalinei sau al hipnozei prezintă întotdeauna culori intense, o strălucire supranaturală, s-ar putea spune. Profesorul Calvin Hall, care a consemnat relatări despre mii de vise, ne spune că aproximativ două treimi sunt alb-negru. „Doar un vis din trei este color sau prezintă ceva culoare." Puțini visează exclusiv în culori, alții, tot puțini, nu cunosc deloc culoarea în visele lor, iar majoritatea visează rareori în culori.

„Am ajuns la concluzia că prezența sau absența culorii în vise nu aduce nici o informație despre personalitatea celui care visează", scrie dr. Hall. Sunt de acord cu această concluzie. Culorile din vise și viziuni nu ne dezvăluie mai mult despre personalitatea subiectului decât culoarea din lumea exterioară. Percepem culoarea intensă a unei grădini, în iulie. Percepția ne spune ceva despre lumina soarelui, despre flori și fluturi, dar prea puțin sau nimic despre propriile noastre euri. La fel, faptul că vedem culori vii în viziuni și în unele vise ne spune ceva despre fauna de la antipozii cugetelor noastre, dar absolut nimic despre personalitatea care

populează ceea ce am numit Lumea Veche a minții.

Majoritatea viselor au legătură cu dorințele personale și cu impulsurile instinctive ale subiectului, și cu conflictele iscate atunci când aceste dorințe și impulsuri sunt zădărnicite de împotrivirea conștiinței sau de teama față de opinia publică. Simbolurile dramatice spun povestea acestor imbolduri și conflicte, iar în majoritatea viselor simbolurile rămân fără culoare. De ce se întâmplă așa? Răspunsul, presupun, este că simbolurile, ca să fie eficiente, nu trebuie să fie neapărat colorate. Literele cu care scriem despre trandafiri nu trebuie să fie roșii, iar ca să descriem un curcubeu avem nevoie doar de semne trasate cu cerneală pe coala albă. Manualele sunt ilustrate prin gravuri compuse din linii și planșe cu puncte de raster, iar graficele și imaginile alb-negru rezultate transmit informația cu efectul dorit.

Simbolurile necolorate de care conștiința trează se servește, evident, suficient de bine vor funcționa la fel de eficient și pentru a exprima semnificațiile subconștientului personal. Culoarea se dovedește un fel de piatră de încercare a realității. Culoarea însoțește ceea ce este dat, dar nu și cele construite de intelectul și de imaginația noastră creatoare de simboluri, care rămân lipsite de culoare. Astfel, lumea exterioară este percepută ca fiind colorată. Visele, care nu sunt date, ci

se fabrică în subconștientul personal, rămân alb-negru, de regulă. (Merită remarcat că, potrivit experienței majorității, visele în culorile cele mai vii sunt reprezentări de peisaje, în care nu există dramă, nu există trimiteri simbolice la conflict, ci doar înfățișarea în fața conștiinței a unui fapt dat, non-uman.)

Imaginile lumii arhetipale sunt simbolice, dar de vreme ce noi, ca indivizi, nu le fabricăm, ci le găsim „afară", în inconștientul colectiv, ele prezintă cel puțin unele dintre caracteristicile unei realități date și sunt colorate. Locuitorii non-simbolici ai antipozilor cugetului există de drept și, ca oricare alt dat al lumii exterioare, au culoare. De fapt, au mult mai multă culoare în comparație cu celelalte informații venite din exterior. Percepțiile noastre asupra lumii exterioare sunt în mod obișnuit întunecate de noțiunile verbale în care gândim, ceea ce poate constitui o explicație, fie și parțială. Încercăm permanent să prefacem lucrurile în semne, spre folosul abstracțiilor mai inteligibile inventate de noi, dar simultan le lipsim, în bună măsură, de condiția lor naturală de lucruri.

La antipozii cugetului ne aflăm complet – sau aproape complet – despărțiți de limbaj, în afara sistemului gândirii conceptuale. Prin urmare, felul în care percepem obiectele vizionare păstrează toată prospețimea, toată intensitatea nudă a trăirilor care nu au fost niciodată transpuse în cuvinte, niciodată asimilate unor

abstracții fără viață. Culoarea lor (acel atribut al datului) are străluciri ce ne par supranaturale, tocmai pentru că este de fapt absolut naturală – adică absolut nepervertită nici de limbaj, nici de noțiunile științifice, filozofice și utilitare prin care, în mod obișnuit, recreăm lumea dată mohorât, după chipul și asemănarea noastră omenească.

Poetul irlandez Æ (George Russell) a analizat cu remarcabilă acuitate trăirile sale vizionare în *Candle of Vision* (*Lumânarea viziunii*). „Când meditez", scrie el, „simt în gândurile și în imaginile care mi se bulucesc în jur reflectările personalității; dar mai există și ferestre ale sufletului, prin care se pot vedea imagini create de imaginația nu omenească, ci divină".

Deprinderile lingvistice ne induc în eroare. Spre exemplu, suntem predispuși să spunem „îmi imaginez", când ar trebui să spunem „s-a ridicat perdeaua ca să pot vedea". Indiferent dacă viziunile sunt spontane sau induse, nu dispunem niciodată de ele ca de o proprietate personală. Amintirile eului obișnuit nu-și găsesc locul în ele. Iar cele văzute rămân cu totul nefamiliare. Așa cum notează Sir William Herschel: „Nu există nici legătură, nici asemănare cu nici unul dintre obiectele recent văzute sau chiar gândite". Când apar chipuri, ele nu sunt niciodată ale prietenilor sau cunoștințelor. Suntem în afara Lumii Vechi, explorând antipozii.

Pentru cei mai mulți dintre noi, lumea, așa cum o cunoaștem din experiența de zi cu zi, pare mai tot timpul confuză și monotonă. Dar o mică parte din splendoarea trăirii vizionare, dacă putem spune așa, se revarsă – adesea pentru un număr mic de indivizi și doar uneori pentru un grup ceva mai cuprinzător – și se lasă văzută, transfigurând universul banal. Atunci chiar dacă rămâne recognoscibilă, Lumea Veche își asumă calitatea de la antipozii cugetului. Iată descrierea unei transfigurări tipice a lumii obișnuite.

„Stăteam la țărmul mării, ascultând concentrat doar pe jumătate pledoaria aprinsă a unui amic, despre ceva care avea darul să mă plictisească. Am privit absent stratul subțire de nisip care mi se lipise de mână, când, pe neașteptate, am văzut splendoarea fiecărui grăunte în parte; particulele, departe de a fi uniforme, erau alcătuite, potrivit unui model geometric perfect, din unghiuri ascuțite ce reflectau razele strălucitoare de lumină, fiecare cristal minuscul risipind un fascicul de curcubeu... Razele se întretăiau și se încrucișau, alcătuind desene perfecte, atât de rafinate, încât mi s-a tăiat respirația... Apoi conștiința mi s-a luminat subit, dinlăuntru, și am înțeles, intens, cum tot universul este alcătuit din particule de material înzestrate cu aceeași frumusețe intensă și vitală, indiferent cât ar părea de monotone și lipsite de viață. Câteva clipe, întreaga lume a devenit

o splendidă flacără vie. Și când s-a stins, a lăsat în urmă ceva ce nu am uitat niciodată, ceva ce-mi aduce mereu aminte de splendoarea ascunsă în fiecare părticică de materie din jur."

George Russell scrie și el ceva asemănător: lumea i s-a arătat luminată „într-o splendoare de neîndurat"; s-a trezit contemplând „priveliști încântătoare, ca dintr-un Eden pierdut", zărind o lume în care „culorile erau mai aprinse și mai pure, dar se armonizau mai lin". Apoi, „vântul scânteietor și transparent precum cristalul, și nu lipsit de opalescență, se unduia lucind prin vale și am știut atunci că mă aflam în mijlocul Vârstei de Aur, ignorate de noi, cei orbi, din care lumea nu ieșise nicicând".

Și în versurile diverșilor poeți, și în mistica religioasă apar multe descrieri similare. Ne vin imediat în minte, spre exemplu, *Ode on the Intimations of Immortality in Early Childhood* (*Odă înțelegerii nemuririi din amintirile fragedei copilării*) a lui Wordsworth, lirica lui George Herbert și Henry Vaughan, *Centuries of Meditations* a lui Traherne și pasajul din autobiografia Părintelui Surin, unde descrie transformarea miraculoasă a grădinii dintre zidurile unei mănăstiri de maici într-un colț de rai.

Lumina supranaturală și culoarea sunt comune tuturor trăirilor vizionare. Iar lumina și culoarea sunt însoțite, fără excepție, de

recunoașterea semnificației mai intense. Obiectele autoluminiscente pe care le vedem la antipozii cugetului au înțelesul lor – înțeles de intensitate egală cu cea a culorii, într-un fel. Aici, semnificația și existența sunt identice, deoarece, la antipozii cugetului, obiectele nu se reprezintă decât pe sine. Imaginile care apar în sferele mai accesibile ale subconștientului colectiv capătă înțeles în relație cu fenomenele esențiale ale experienței omenești; în schimb aici, la limitele lumii vizionare, ne ies în cale fenomene care, asemenea fenomenelor naturii externe, sunt independente de noi, la nivel individual și colectiv, și există de drept. Și tocmai în asta constă semnificația lor, că sunt intens ele însele și, odată ce sunt intens ele însele, reprezintă manifestări ale datului esențial, alteritatea non-umană a universului.

*
* *

Lumina, culoarea și semnificația nu există în izolare. Ele modifică obiectele sau se manifestă prin ele. Există categorii aparte de obiecte, comune majorității trăirilor vizionare? Răspunsul este: da, există. Anumite clase de experiențe perceptuale apar mereu sub influența mescalinei și sub hipnoză, la fel și în viziunile spontane.

Experiențele tipice cu mescalină sau acid lisergic încep prin perceperea, în primă instanță,

a formelor geometrice colorate, vii, în mișcare. În timp, geometria pură devine concretă, iar vizionarul percepe nu patternuri în sine, ci obiecte cu model – covoare, sculpturi, mozaicuri. Ele lasă locul unor construcții vaste și complicate, în mijlocul unor peisaje care se transformă continuu, trecând de la opulență de culori la opulență de culori și mai generoasă, de la grandoare la grandoare și mai pregnantă. Își pot face apariția și figuri eroice, de genul celor numite de Blake „Serafimi", singure sau în mulțimi. Intră în scenă și animale fabuloase. Totul este nou și surprinzător. Vizionarul nu vede, aproape niciodată, ceva care să-i amintească de propriul său trecut. Nu-și evocă scene, persoane sau obiecte, și nici nu le inventează, ci este spectator al unei creații inedite.

Experiențele vizuale ale vieții obișnuite furnizează materia primă a acestei creații; însă modelarea materialului în forme este aproape cu siguranță lucrarea cuiva diferit de eul care a avut inițial experiențele și mai târziu le-a evocat, reflectând asupra lor. Ele sunt (ca să citățm cuvintele folosite de doctorul J.R. Smythies dintr-un articol recent publicat în *American Journal of Psychiatry*) „lucrarea unui compartiment mental extrem de deosebit, fără nici o legătură aparentă, emoțională sau volițională, cu intențiile, interesele sau sentimentele persoanei în cauză".

Urmează aici o relatare, sub formă de citate și de parafraze condensate, a lumii vizionare în care a fost purtat Weir Mitchell de peyotl, cactusul care reprezintă sursa naturală a mescalinei.

La intrarea în acea lume, a văzut o sumedenie de „colțuri de stea" și ceea ce păreau să fie „fragmente de vitralii". Apoi au apărut „membrane delicate, plutitoare, de culoare". După care acestea au fost înlăturate de „năvala subită a nenumărate puncte de lumină albă", măturând întreg câmpul vizual. Au urmat zigzaguri în culori vii care, nu se știe cum, s-au transformat în nori învolburați de tente și mai aprinse. Apoi și-au făcut apariția construcțiile, urmate de decoruri. Un turn gotic cu desen complicat și cu statui roase, în cadrul ușilor sau pe console de piatră. „Pe când priveam, mănunchiuri de ceea ce păreau nestemate uriașe, dar neșlefuite, unele având mai degrabă aspectul unor mase de fructe transparente, au acoperit treptat ori s-au agățat de fiecare unghi proeminent, de fiecare cornișă, chiar și de fețele pietrelor și de îmbinările lor... Și totul părea să emane o lumină interioară." Turnul gotic a lăsat loc unui munte, o stâncă de înălțime inimaginabilă, o gheară colosală de pasăre săpată în piatră și proiectată deasupra abisului, o nesfârșită desfășurare de văluri colorate și o eflorescență de alte pietre prețioase. În final, priveliștea unor valuri verzi și violete prăvălindu-se pe un

țărm „cu miriade de lumini de aceeași nuanță cu valurile".

Orice trăire sub influența mescalinei, orice viziune în stare de hipnoză este unică; dar, ușor de recunoscut, toate aparțin aceleiași specii. Peisajele, structurile arhitectonice, mănunchiurile de geme, modelele strălucitoare și complicate – învăluite în atmosferă de lumină supranaturală, culoare supranaturală și semnificație supranaturală – reprezintă, toate, materia din care sunt făcuți antipozii cugetului. De ce se întâmplă așa, nu avem habar. Rămâne realitatea frustă a unei trăiri pe care, ne place sau nu, trebuie să o acceptăm, la fel cum trebuie să acceptăm și realitatea că există canguri.

*
* *

Plecând de la realitățile trăirilor vizionare, să trecem la relatările despre Alte Lumi, așa cum au fost păstrate de toate tradițiile culturale – lumile locuite de zei, de spirite ale morților, de om în starea sa inițială de inocență.

Citind relatările respective, vom fi frapați de strânsa asemănare dintre experiența vizionară indusă ori spontană și paradisurile și țările zânelor din folclor și religie. Lumina supranaturală, intensitatea supranaturală a culorilor, semnificația supranaturală – acestea sunt trăsăturile tuturor Celorlalte Lumi

și ale Vremurilor de Aur. Și, practic în toate cazurile, acea semnificativă lumină supranaturală strălucește asupra lor, sau strălucește emanând dintr-un peisaj de o frumusețe copleșitoare pe care cuvintele sunt prea sărace pentru a o putea exprima.

Astfel, în tradiția greco-romană întâlnim încântătoarea Grădină a Hesperidelor, Câmpiile Elizee și frumoasa Insulă Leuce, destinată lui Ahile după moarte. Memnon s-a dus într-o altă insulă luminată, undeva în Răsărit. Odiseu și Penelopa au călătorit în direcția opusă și s-au bucurat de nemurirea lor cu Circe, în Italia. Și mai la apus se găseau Insulele Fericiților, menționate pentru prima oară de Hesiod, ce se bucurau de multă faimă, încât, nu mai departe de secolul I î.Hr., Sertorius a plănuit să trimită din Spania o escadră pentru a le descoperi.

Încântătoare insule magice reapar în folclorul celților, iar de cealaltă parte a globului în cel japonez. Și între Avalon, în Vestul extrem, și Horaisan, în Orientul Îndepărtat, se află țara Uttarakuru, Lumea Cealaltă a hindușilor. „Pe continent", citim în *Rāmāyaṇa*, „sunt lacuri cu lotuși aurii și râuri cu miile, pline de frunze în nuanțe de safir și de lapislazuli; iar lacurile, strălucitoare ca soarele dimineții, sunt împodobite cu șiruri aurii de lotus roșu. Jur-împrejur, giuvaeruri și pietre de preț acoperă tărâmul, împreună cu insule vesele de lotus albastru, cu petale aurii. Iar la țărmul

apelor, în locul nisipului, perle, nestemate și aur peste care se apleacă arbori de aur aprins ca focul, purtând pururi flori și fructe, răspândind miresme dulci, cu mulțime de păsări pe crengi".

Uttarakuru, putem constata, seamănă cu peisajele din experiențele cu mescalină, încărcate de pietre prețioase. Practic toate Celelalte Lumi ale tradiției religioase prezintă aceeași caracteristică. În oricare paradis abundă nestematele, sau cel puțin obiecte asemănătoare, ca „fructele transparente" despre care vorbește Weir Mitchell. Iată, spre exemplu, Grădina Edenului în versiunea lui Iezechiel: „Tu te-ai născut în lina desfătare a raiului lui Dumnezeu; ți-ai pus pe tine toată nestemata, de sardiu, de topaz și de smarald și de rubin și de safir, de iaspis, de aur și argint și de opal, de-agată, de-ametist, de hrisolit, beril și onix. Din ziua'n care-ai fost zidit, cu aur ți-ai umplut în tine cămările și jitnițele tale. Cu heruvim te-am așezat... în centrul pietrelor de foc erai"*. Și paradisurile budiste sunt împodobite cu „pietre de foc" asemănătoare. Astfel, Paradisul Occidental al Sectei Țării Pure este zidit cu argint, aur și beril, țărmurile lacurilor sale sunt din pietre scumpe și abundă de lotuși în care stau întronați Bodhisattva.

---

* *Iezechiel* 28.13-14 (în traducerea lui Bartolomeu Anania), Biblia, ediție jubiliară a Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, 2001 (n.tr.).

Când descriu Celelalte Lumi, celții și teutonii menționează rareori nestematele, în schimb vorbesc adesea despre un alt material, la fel de surprinzător pentru ei – sticla. Velșii aveau o țară binecuvântată, numită Ynisvitrin, Insula de Sticlă, iar una din denumirile regatului germanic al morților era Glasberg, Muntele de Sticlă. Ceea ce amintește de Marea de Sticlă din Apocalipsă.

Majoritatea paradisurilor cuprind zidiri scăldate în geme, aidoma arborilor, apelor, munților și câmpiilor de acolo. Suntem familiarizați cu Noul Ierusalim: „Și plasma zidului ei este de iaspis, iar cetatea este de aur curat asemenea sticlei curate. Temeliile zidului cetății sunt împodobite cu toată piatra scumpă”*.

Și în literatura escatologică a hinduismului, budismului și islamismului se găsesc descrieri asemănătoare. Edenul este întotdeauna un tărâm al pietrelor scumpe. Oare de ce? Cei care gândesc toate activitățile omenești în registrul social și economic vor da un răspuns de felul: gemele sunt o raritate pe pământ. Puțini au ocazia să se afle în posesia lor. Drept compensație, purtătorii de cuvânt ai majorității paupere și-au umplut raiurile imaginare cu pietre prețioase. Ipoteza „răsplății din cer” conține o urmă de adevăr,

---

* *Apocalipsa* 21.18-19 (în traducerea lui Bartolomeu Anania), ed. cit. (n.tr.).

fără îndoială, dar nu reușește să explice, dintru-nceput, de ce pietrele prețioase sunt considerate de preț.

Omul și-a consacrat cantități uriașe de timp, energie și bani descoperirii, scoaterii la suprafață și prelucrării pietricelelor colorate. De ce? Utilitaristul nu poate oferi nici o explicație acestui comportament excentric. Dar de îndată ce luăm în considerare experiențele vizionare, totul se limpezește. În timpul unei viziuni, omul percepe un belșug de „pietre de foc", cum le numește Iezechiel, sau „fructe transparente", cum le descrie Weir Mitchell. Lucruri luminate din interior, prezentând o intensitate supranaturală a culorii și o semnificație supranaturală. Obiectele materiale cele mai apropiate de sursele de luminare vizionară sunt nestematele. Iar procurarea lor înseamnă luarea în posesie a unui lucru de preț, cu valoare garantată de existența în Cealaltă Lume.

De aici provine pasiunea, altfel de neexplicat, a omului pentru geme, de aici tendința de a le atribui virtuți terapeutice și magice. Lanțul cauzal, nu am nici o îndoială, începe în Cealaltă Lume psihologică a experienței vizionare, coboară pe pământ și urcă din nou, în Cealaltă Lume teologică a cerului. Cuvintele lui Socrate din *Phaidon* capătă o nouă semnificație, în context. Există, după cum ne spune el, o lume ideală deasupra și dincolo de lumea materiei. „Acolo sus întregul Pământ

este făcut din astfel de culori, ba încă mult mai strălucitoare și mai pure... Și tot așa și munții; iar pietrele au, în aceeași proporție, o frumusețe mai mare a lustrului, a transparenței, a culorilor. Din toate acestea, pietrele de la noi, cele care ne plac atât de mult, sardoniile, iaspurile, smaraldele și toate celelalte sunt doar țăndări. Acolo, în depărtarea aceea, toate sunt ca pietrele noastre de preț, dar încă mai frumoase decât ele."*

Cu alte cuvinte, pietrele de preț sunt de preț deoarece se asemuiesc vag cu splendidele miracole văzute de ochiul interior al vizionarului. „Priveliștea" acelei lumi, spune Platon, este „vrednică de ochii unor ființe fericite", căci vederea lucrurilor „prin însăși firea lor" stârnește un extaz desăvârșit și inexprimabil.

În rândul celor care nu cunosc pietrele prețioase ori sticla, raiul nu este împodobit cu minerale, ci cu flori. Flori de o strălucire supranaturală apar în majoritatea Celorlalte Lumi descrise de escatologii primitivi, și ele își găsesc locul chiar și în paradisurile religiilor mai avansate, alături de geme și de sticlă. Să ne amintim de lotușii din tradiția hindusă și din cea budistă și de trandafirii și crinii Occidentului.

---

* Citate preluate din *Phaidon*, traducere de Petru Creția, din volumul Platon, *Opere complete II*, Humanitas, București, 2001 (n.tr.).

„Dumnezeu mai întâi a sădit o grădină." Afirmația* exprimă un adevăr psihologic profund. Sursa horticulturii, sau cel puțin una dintre sursele ei, se află în Cealaltă Lume de la antipozii cugetului. Când credincioșii aduc flori ca ofrandă la altar, ei le înapoiază zeilor ceea ce știu – sau simt nedeslușit (dacă nu sunt vizionari) – că provine din rai.

Iar întoarcerea la sursă nu rămâne un simplu simbol – ea se leagă și de o experiență imediată. Pentru că circulația între Lumea noastră Veche și antipozii ei, între Aici și Dincolo se face pe o cale cu dublu sens. Pietrele prețioase, spre exemplu, vin din raiul vizionar al sufletului, dar tot ele poartă sufletul înapoi, în acel rai. Contemplându-le, oamenii se simt (așa cum se spune) *transportați* către acel Alt Pământ al dialogului platonic, locul fascinant unde fiecare pietricică este din cele prețioase. Și aceleași efecte le pot produce structurile din sticlă sau din metal, lumânările ce ard în beznă, imaginile și ornamentele viu colorate, florile, scoicile și penele, priveliștile ca aceea a Veneției văzută de Shelley de pe colinele Euganee, în lumina capabilă de transfigurare a zorilor sau apusului.

Putem îndrăzni o generalizare, afirmând că orice lucru din natură sau dintr-o operă de artă care evocă unul dintre acele obiecte cu semnificație intensă, luminând din interior,

---

* Citat din Francis Bacon (n.tr.).

întâlnite la antipozii cugetului este capabil să inducă – și numai într-o formă parțială și atenuată – trăirea vizionară. Hipnotizatorul ne-ar putea aminti aici că pacientul convins să privească fix și intens un obiect strălucitor poate cădea în transă; iar dacă intră în transă, sau doar în stare de reverie, poate cunoaște viziuni dinlăuntru și o lume transfigurată din afară.

Dar cum anume, și de ce, prin contemplarea unui obiect strălucitor se poate intra în transă sau în stare de reverie? Să fie, așa cum susțineau victorienii, o simplă urmare a încordării oculare și a extenuării nervoase generale produse? Sau să explicăm fenomenul în termeni strict psihologici, invocând concentrarea împinsă până la limita monoideismului, ce duce la disociere?

Dar există și o a treia variantă. Obiectele strălucitoare pot aminti inconștientului de ceea ce-l bucură la antipozii cugetului, iar aluziile obscure ale vieții de pe Cealaltă Lume sunt într-atât de fascinante, încât diminuează atenția acordată celei de aici, conferind astfel capacitatea de a trăi conștient ceea ce, inconștient, ne este mereu alături.

Constatăm, prin urmare, că în natură există anumite scene, anumite categorii de obiecte, anumite materiale ce au puterea de a transporta cugetul privitorului către antipozii săi, plecând dintr-un Aici banal spre Cealaltă Lume

a Viziunii. La fel, în domeniul artelor, întâlnim anumite lucrări, chiar anumite categorii de lucrări, în care se manifestă aceeași putere de a transporta. Lucrările capabile să inducă viziuni pot fi executate din materiale capabile să inducă viziuni, spre exemplu din sticlă, metal, pietre prețioase sau imitații. În alte cazuri, redarea deosebit de expresivă a unor scene sau obiecte ale extazului le conferă aceeași putere.

Artiștii care au trecut prin asemenea experiențe sunt și cei mai potriviți să creeze lucrări care induc viziuni – altfel, însă, orice plastician de valoare, urmând o rețetă confirmată, poate produce lucrări capabile, fie și limitat, să transporte.

În rândul meșteșugurilor capabile să inducă viziuni, arta aurarului și a bijutierului depind, desigur, în cea mai mare măsură de materiile lor prime. Metalele șlefuite și pietrele prețioase dispun, prin esența lor, de o asemenea putere de a transporta, încât până și o bijuterie victoriană sau Art Nouveau poate duce la extaz. Iar când la magia naturală a metalului scânteietor și a pietrei luminoase se adaugă cealaltă magie, a formelor nobile și a combinației iscusite de culori, ne găsim în prezența unui autentic talisman.

Arta religioasă a recurs întotdeauna și peste tot la materiale capabile să inducă extazul. Sanctuarul din aur, statuia din aur și fildeș, simbolul ori imaginea bătută în pietre scumpe,

mobilierul fastuos de altar – le întâlnim în Europa contemporană și în Egiptul antic, în India și China, la greci, incași și azteci.

Produsele artei aurarilor au în sine un caracter numinos. Se regăsesc în miezul oricărui Mister, în orice sanctuar. Podoabele sacre au fost întotdeauna asociate cu lumina candelelor și a lumânărilor. Pentru Iezechiel, gema era de foc. Invers, flacăra este o piatră vie, înzestrată cu întreaga putere de a transporta a pietrei prețioase și, în mai mică măsură, a metalului șlefuit. Puterea flăcării crește cu cât bezna din jur e mai profundă și mai întinsă. Cele mai impresionante temple încărcate de numinos sunt grotele crepusculare, în care câteva lumânări dau viață comorilor de pe altar și te transportă într-o altă lume.

Sticla nu rămâne cu nimic mai prejos față de pietrele prețioase naturale. În anumite privințe este chiar mai eficientă, pentru simplul motiv că există în cantități mai mari. Grație sticlei, clădiri întregi – Sainte-Chapelle, spre exemplu, sau catedralele de la Chartres și Sens – au putut deveni spații ale magiei și extazului. Grație sticlei, Paolo Uccello a putut proiecta o bijuterie circulară cu diametrul de patru metri – măreața sa fereastră a Învierii, poate cea mai neobișnuită operă individuală de artă din cele apte să stârnească viziuni.

Pentru medievali, trăirea vizionară reprezenta, nimeni nu se îndoiește, valoarea supremă. În asemenea măsură, încât ar fi plătit în

schimbul ei oricât din ceea ce câștigau cu trudă. În secolul al XII-lea, în biserici au fost puse cutii în care se adunau banii pentru instalarea și întreținerea vitraliilor. Iar Suger, abatele de la Saint-Denis, nota că erau tot timpul pline.

Dar nici un artist cu respect de sine nu s-ar lăsa convins să calce pe urmele părinților, repetând ceea ce ei s-au priceput să facă extrem de bine. Culoarea a fost înlocuită în secolul al XIV-lea de pictura în tonuri cenușii, iar ferestrele au încetat să mai inducă viziuni. La sfârșitul secolului al XV-lea, când a revenit moda culorii, pictorii pe sticlă au simțit nevoia și, în același timp, au găsit mijloacele tehnice să imite Renașterea pe acel mediu transparent. Cu rezultate adesea interesante, dar incapabile să conducă la extaz.

A urmat Reforma. Protestanții condamnau trăirea vizionară, în schimb atribuiau virtuți magice cuvântului tipărit. În bisericile cu ferestre limpezi, credincioșii puteau citi din Biblii și din cărțile de rugăciune, fără să se mai simtă ispitiți să evadeze din predică în Cealaltă Lume. În spațiul catolic, adepții Contrareformei s-au confruntat cu o dilemă. Apreciau experiența vizionară, dar credeau și în valoarea supremă a tipăriturilor.

Vitraliile au fost rareori instalate în bisericile noi, iar în multe dintre cele vechi au fost înlocuite, total sau parțial, cu sticlă obișnuită.

Lumina nefiltrată le permitea credincioșilor să urmărească slujba după carte și, în același timp, să vadă și să se lase transportați de operele noilor generații de sculptori și arhitecți ai barocului. Lucrările erau executate în metal și piatră șlefuită. Și oriunde ar fi privit, credinciosul putea descoperi licărirea bronzului, radiația bogată a marmurei colorate, albul nepământesc al sculpturilor.

Sticla, în rarele situații când era folosită de contrareformatori, servea drept surogat al diamantului, nu al rubinului, nici al safirului. Prismele au intrat în arta religioasă în secolul al XVII-lea și mai pot fi văzute și astăzi, legănându-se de nenumărate candelabre, în bisericile catolice. (Aceste ornamentații fascinante și ușor ridicole sunt printre foarte puținele dispozitive capabile să producă viziuni permise de islamism. În moschei nu există icoane sau racle; în schimb, în Orientul Apropiat, cel puțin, austeritatea lor este uneori temperată de sclipirea hipnotizatoare a cristalului rococo.)

Să trecem de la sticlă, colorată sau tăiată, la marmură și la celelalte pietre ușor de șlefuit și utilizabile în masă. Fascinația pe care o exercită asemenea materiale se poate măsura prin timpul și bătaia de cap presupuse de obținerea lor. La Baalbek, spre exemplu, și la încă vreo câteva sute de kilometri mai departe, în interior, la Palmyra, descoperim printre ruine coloane de granit roz de la Assuan.

Blocurile enorme au fost tăiate în cariera din Egiptul de Sus, coborâte pe Nil, pe barje, remorcate până de cealaltă parte a Mediteranei, la Byblos sau Tripoli, pentru a fi apoi purtate în care trase de boi, catâri și oameni până sus la Homs, iar de la Homs spre sud, la Baalbek, sau spre est, traversând deșertul, la Palmyra.

Un efort colosal! Și cât de fascinant de fără sens, din punct de vedere utilitar! Dar exista o rațiune, fără îndoială – o rațiune venită de dincolo de tărâmul simplei utilități. Șlefuite până la văpaia vizionară, coloanele trandafirii își vesteau înrudirea lor vădită cu Cealaltă Lume. Cu prețul unor uriașe osteneli, oamenii transportaseră pietrele din cariera de pe Tropicul Cancerului; iar acum, drept recompensă, pietrele îi transportau pe cei care le transportaseră jumătate din calea până la antipozii vizionari ai cugetului.

Problema utilității și a motivațiilor de dincolo de utilitate se pune iarăși atunci când ne referim la ceramică. Oalele, farfuriile și cănile nu sunt doar utile, ci absolut vitale, așa cum puține alte lucruri mai sunt. În același timp, colecționarii de porțelan și ceramică smălțuită se lasă prea puțin preocupați de utilitate, în general. Afirmația că ar avea o înclinație spre frumos nu explică suficient fenomenul. Urâțenia banală a ambianței în care este atât de des expusă ceramica fină

demonstrează suficient că proprietarii își doresc nu atât frumusețea în toate manifestările ei, ci doar un fel aparte de frumusețe – aceea a reflectării pe suprafețele curbe, a luciului blând al glazurii, a suprafețelor lustruite și netede. Într-un cuvânt, frumusețea capabilă să transporte privitorul, amintindu-i, vag sau explicit, de luminile și culorile supranaturale ale Celei-lalte Lumi. Olăritul a fost un meșteșug mai întâi de toate profan – pe care nenumărați adepți l-au tratat însă cu admirație aproape idolatră. Această artă seculară a fost pusă totuși în slujba religiei, când și când. Plăcile de faianță și-au făcut loc în moschei și, ici și colo, în bisericile creștine. Din China ne vin reprezentări ceramice lucioase, cu zei și sfinți. În Italia, Luca della Robbia a creat un paradis de glazură albastră pentru madonele și pruncii săi de un alb strălucitor. Lutul ars este mai ieftin ca marmura și, tratat cum se cuvine, devine capabil să transporte aproape la fel de bine.

Platon și, într-o perioadă mai târzie de înflorire a artei religioase, Sfântul Toma d'Aquino au susținut că nuanțele pure și vii reprezentau esența frumuseții artistice. Un Matisse, în acest caz, ar putea fi în esență superior unui Goya sau Rembrandt. Este suficient să interpretăm abstracțiile filozofilor în termeni concreți și vom înțelege că plasarea semnului de egalitate între frumusețe în general și culorile vii și pure rămâne o simplă absurditate.

Deși venerabila doctrină nu poate fi susținută, ea nu este cu totul lipsită de adevăr.

Culorile vii și pure caracterizează Cealaltă Lume. Prin urmare, în circumstanțe adecvate, lucrările de artă sunt capabile să transporte cugetul privitorului spre antipozi. Culorile vii și pure reprezintă esența nu a frumuseții în general, ci doar a unei categorii anume de frumusețe, cea vizionară. Bisericile gotice și templele grecești, statuile din secolul al XIII-lea d.Hr. și din secolul al V-lea î.Hr. – toate au adoptat culori aprinse.

Evident, arta caruselului de bâlci și a expozițiilor de figuri din ceară reușea să-i transporte pe greci și pe medievali, în general. Nouă ni se pare deplorabilă. Preferăm statuile simple ale lui Praxiteles, marmura și calcarul *au naturel*. Oare de ce gustul nostru modern diferă atât de radical, în această privință, de cel al strămoșilor? Motivul, presupun, este că ne-am acomodat prea mult cu pigmenții vii și puri ca să ne mai lăsăm atât de ușor impresionați. Admirăm culorile, desigur, văzându-le în compoziții grandioase sau subtile, dar în sine și ca atare nu ne transportă nicăieri.

Sentimentalii îndrăgostiți de trecut deplâng cenușiul vârstei noastre și îl compară cu strălucirea veselă a vechilor timpuri. În realitate, desigur, culoarea domină în lumea modernă, prin abundență, mai mult decât în cea veche.

Lapislazuli și purpura de Tir erau pur și simplu rarități, iar catifelele și brocarturile bogate ale garderobelor princiare, draperiile țesute sau pictate ale caselor medievale și epocii moderne timpurii rămâneau rezervate unei minorități privilegiate.

Până și mai-marii acestui pământ posedau prea puține asemenea comori apte să inducă viziuni. Chiar și în secolul al XVII-lea, monarhii aveau atât de puțină mobilă, încât în călătoriile lor de la un palat la altul erau însoțiți de convoaie de căruțe cu veselă și cuverturi, covoare și tapiserii. Marea masă se mulțumea doar cu țesături de casă și câteva vopsele vegetale; cât despre decorațiunile interioare, existau, în cel mai bun caz, pigmenți naturali, iar în cel mai rău (adică în majoritatea cazurilor) – „podeaua de lut și pereții din chirpici".

La antipozii fiecărei minți se găsea Cealaltă Lume a luminii supranaturale și a culorii supranaturale, a pietrelor prețioase perfecte și a aurului vizionar. Însă mulțimea vedea doar mizeria întunecată a bordeiului, praful sau noroiul drumului din sat, albul-murdar, cenușiul-cafeniu și verdele de găinaț de gâscă al straielor zdrențăroase. De unde și setea arzătoare, aproape disperată, după culori luminoase și pure; de unde și efectul copleșitor al unor asemenea culori ori de câte ori erau prezente, la biserică sau la curte. Industria chimică produce astăzi o varietate nesfârșită și cantități enorme de vopseluri, cerneluri și

coloranți. În lumea noastră modernă există suficientă culoare vie ca să garanteze producția a miliarde de drapele și benzi desenate, a milioane de semne și lumini de circulație, a sute de mii de mașini de pompieri și de recipiente de Coca-Cola, a mii și mii de kilometri pătrați de covoare, tapete și artă abstractă.

Obișnuința creează indiferență. După ce vedem asemenea cantități de culoare pură, aprinsă, la Woolworth's, ea pare mai puțin capabilă să ne transporte, ca atare. Putem nota aici că tehnologia modernă, grație capacității uimitoare de a ne oferi prea mult din ce este mai bun, a tins să devalorizeze materialele care, în mod tradițional, induceau viziuni. Iluminatul urban, spre exemplu, era odinioară un eveniment rar, rezervat victoriilor militare și sărbătorilor naționale, canonizării sfinților și încoronărilor regale. Acum se petrece seară de seară, sărbătorind virtuțile ginului, țigărilor și ale pastei de dinți.

La Londra, cu cincizeci de ani în urmă, reclamele electrice erau o noutate într-atât de rară, încât luminau din bezna cețoasă „precum semețe giuvaeruri în colan"*. De cealaltă parte a Tamisei, pe fostul Turn de Alice, literele de aur și rubin creau o magie încântătoare – *une féerie.* Dar vremea feeriilor a trecut. Neoane sunt peste tot și, fiind peste

---

* Citat din *Sonetul 52* de William Shakespeare (n.tr.).

tot, singurul lor efect asupra noastră rămâne eventual acela că tânjim nostalgic după noaptea de odinioară.

Doar reflectoarele unei instalații nocturne sunt în stare să capteze din nou semnificația nepământeană care altădată, în epoca uleiului și a cerii, chiar și a gazului lampant și a becului cu filament de carbon, obișnuia să radieze practic din orice insulă de strălucire, în mijlocul beznei fără margini. Sub lumina proiectoarelor, Notre-Dame de Paris și Forumul Roman devin obiecte vizionare, cu puterea de a transporta cugetul privitorului spre Cealaltă Lume[1].

Tehnologia modernă a minimalizat efectul sticlei și al metalului șlefuit, la fel ca și pe cel al lampioanelor și culorilor pure, strălucitoare. Ioan de Patmos și contemporanii săi puteau concepe pereți de sticlă doar în Noul Ierusalim. Astăzi fac parte din structura oricărei clădiri de birouri sau vile moderne. Iar supraabundența de sticlă a fost însoțită de aceea de crom și nichel, inox și aluminiu, cu armata de aliaje vechi și noi. Suprafețele metalice lucesc în baie, licăresc în chiuveta bucătăriei, străbat țara sclipind, pe mașini și trenuri.

Acele bogate răsfrângeri convexe care îl fascinau pe Rembrandt în asemenea măsură încât le reda neobosit în picturi au rămas simple banalități ale casei, ale străzii și ale

1. Vezi Addenda III.

uzinei. Vârful fin al plăcerii gustate rar s-a tocit. Din acul subțire ca o rază al încântării vizionare de odinioară a rămas o fâșie de linoleum, neluată în seamă.

*
* *

Până acum am discutat doar despre materialele care stimulează viziunea și deprecierea lor psihologică sub influența tehnologiei moderne. A venit momentul să luăm în considerare instrumentele pur artistice, prin mijlocirea cărora au fost create lucrările capabile să inducă viziuni.

Lumina și culoarea au tendința să dobândească o calitate supranaturală pe fondul întunericului din jur. *Răstignirea* lui Fra Angelico de la Luvru are fundal negru. La fel și frescele lui Andrea del Castagno reprezentând *Patimile*, executate de el pentru călugărițele de la Santa Apollonia din Florența. Ceea ce le împrumută operelor extraordinara intensitate vizionară și putere stranie de transportare. Același procedeu a fost deseori folosit de Goya în gravurile sale, într-un context artistic și psihologic total diferit. Acei oameni zburători, calul în echilibru pe sârmă, încarnarea uriașă și teribilă a Fricii – toate se evidențiază, ca și cum ar fi scăldate în reflectoare, pe fundalul de nepătruns al nopții.

Odată cu dezvoltarea clarobscurului, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, noaptea a

ieșit din fundal și s-a instalat chiar în tablou, care a devenit scena unui fel de bătălie maniheistă între Lumină și Întuneric. Operele trebuie să fi avut o forță reală de a transporta în momentul când au fost pictate. Dar nouă care, în general, am văzut prea multe asemenea lucruri, majoritatea ni se par teatrale și doar atât. Puține își păstrează magia. *Punerea în mormânt* de Caravaggio, spre exemplu, o duzină de picturi miraculoase ale lui Georges de Latour[1], toată gama de Rembrandt-uri vizionare, în care luminile au intensitatea și semnificația luminii de la antipozii cugetului, în care întunecimile sunt pline de potențe bogate, așteptându-și rândul să devină reale, să impună conștiinței noastre prezența lor înflăcărată.

Aparent, Rembrandt se inspiră în picturile sale, de cele mai multe ori, din viața reală sau din Biblie – un băiat făcându-și lecțiile sau Batșeba la baie, o femeie traversând un iaz sau Hristos în fața judecătorilor Lui. Uneori însă, mesajele Celeilalte Lumi sunt transmise prin intermediul reprezentării unui obiect, nu din viața sau istoria reale, ci de pe tărâmul simbolurilor arhetipale. *Philosophe en méditation*, expusă la Luvru, are nici mai mult nici mai puțin decât tema simbolică a cugetului omenesc, cu roiul ei de întunecări, cu momentele de luminare intelectuală și vizionară, cu scările ei misterioase coborând și

1. Vezi Addenda IV.

urcând în spirală, spre necunoscut. Iar filozoful meditează stând în insula lui de luminare interioară; la capătul opus al camerei simbolice, într-o altă insulă, mai trandafirie, o bătrână stă aplecată în fața vetrei. Lumina focului îi atinge și îi transfigurează chipul și avem în fața ochilor, ilustrat concret, imposibilul paradox și supremul adevăr – percepția este (sau cel puțin poate fi, ar trebui să fie) unul și același lucru cu Revelația, lumina Realității răzbate din orice aparență, Unul este deplin și infinit prezent în toate detaliile.

Alături de luminile și culorile supranaturale, pietrele prețioase și tiparele în permanentă schimbare, vizitatorii de la antipozii cugetului descoperă o lume a peisajelor sublime, a arhitecturii vii și a figurilor eroice. Includerea în picturi a scenelor, a personajelor și a obiectelor care îi amintesc privitorului ceea ce, conștient sau inconștient, știe despre Cealaltă Lume din adâncul minții sale explică forța cu care multe opere de artă reușesc să transporte.

Să începem cu locuitorii umani – sau mai degrabă supraumani – ai acelor regiuni îndepărtate. Blake îi numea Heruvimi. Și, fără îndoială, este exact ceea ce sunt în fapt – originalele psihologice ale acelor ființe care, în teologia oricărei religii, servesc drept intermediari între om și Lumina Limpede. Personajele supraumane ale experienței vizionare

„nu fac nimic" niciodată. (La fel, nici fericiții din ceruri „nu fac nimic".) Sunt mulțumiți să existe. Și atât.

Aceste figuri eroice ale experienței vizionare omenești au apărut în arta religioasă a oricărei culturi sub multe nume și extrem de variat înveșmântate. Uneori reprezentate în repaus, alteori în acțiune istorică ori mitologică. Dar acțiunea, așa cum am văzut, nu este o ipostază naturală pentru acești locuitori ai antipozilor mentali. Activitatea este legea ființei *noastre.* Legea ființei *lor* este să nu facă nimic. Dacă i-am împinge pe acești străini senini să joace un rol în dramele noastre cu mult prea omenești, nu am mai fi fideli adevărului vizionar. Astfel, cele mai apte (deși nu neapărat și cele mai frumoase) reprezentări ale „Heruvimilor", cu cea mai mare putere de transport, sunt cele care îi redau așa cum se găsesc ei în habitatul lor natural – fără să facă ceva anume.

Așa se justifică impresia copleșitoare, dincolo de cea simplu estetică, exercitată asupra privitorului de mărețele capodopere statice ale artei religioase. Nenumăratele reprezentări sculpturale – zei și zei-regi egipteni, Madone și Pantocratori în mozaicurile bizantine, Bodhisattva și Lohan din China, Buddha așezat al khmerilor, stelele și statuile de la Copan, idolii de lemn din Africa tropicală – au toate în comun o caracteristică: liniștea profundă. Este tocmai ceea ce le conferă

calitatea numinoasă, puterea de a-l transporta pe privitor din Lumea Veche a experienței banale, departe, spre antipozii vizionari ai spiritului omenesc.

Arta statică nu posedă, bineînțeles, o excelență a ei în sine. O operă de slabă calitate rămâne întotdeauna slabă, indiferent dacă este statică ori dinamică. Vreau să spun doar că, în condiții egale, o figură eroică în repaus exercită o forță a extazului mai mare decât cea reprezentată în acțiune.

Heruvimii trăiesc în Paradis și în Noul Ierusalim – cu alte cuvinte, printre clădiri uimitoare, aflate în mijlocul unor grădini bogate și strălucitoare, cu perspectiva câmpiilor și a munților, a râurilor și a mării din depărtări. Este o chestiune care ține de experiența imediată, un fapt psihologic înregistrat de folclorul și literatura religioasă ale oricărei vârste și țări. Dar nu și de arta picturală.

Examinând succesiunea culturilor omenești, descoperim că pictura peisagistică fie lipsește cu totul, fie a rămas la stadiul rudimentar, fie este de dată foarte recentă. O artă peisagistică deplin dezvoltată există în Europa abia de patru sau cinci secole încoace, în China de nu mai mult de o mie de ani, iar în India practic nici nu se poate vorbi de ea.

Iată un fapt curios, care pretinde o explicație. De ce să-și fi croit loc peisajele în literatura vizionară a unei epoci date și a unei culturi date, dar nu și în pictură? Pusă în

acest fel, întrebarea oferă și cel mai bun răspuns: s-ar putea ca oamenii să fie mulțumiți cu exprimarea verbală a acestui aspect al trăirii lor vizionare și să nu simtă nevoia să-l interpreteze în termenii picturii.

Nu încape nici o îndoială că așa se întâmplă în cazurile individuale. Blake, spre exemplu, a cunoscut peisaje vizionare „cu mult mai bine articulate decât cele produse de natura efemeră, supusă morții" și „infinit mai bine împlinite și mai minuțios organizate decât cele știute vreodată de ochiul muritorului". Blake a descris un asemenea peisaj la una din seratele doamnei Aders: „Recent, în timp ce mă plimbam, am ajuns pe o pajiște, la capătul căreia am văzut o turmă de miei. Apropiindu-mă, pământul s-a înroșit de flori, iar țarcul împrejmuit cu nuiele împreună cu viețuitoarele lui îmblănite zugrăveau un tablou pastoral perfect. Dar m-am uitat din nou și s-a dovedit că nu era o turmă vie, ci o minunată sculptură".

Redată în pigmenți, viziunea ar arăta, îmi închipui, ca o ideal de frumoasă combinație între cea mai gingașă schiță în ulei a lui Constable și pictura zoomorfă a lui Zurbaran, mielul aureolat în stil magic-realist, aflată acum în Muzeul din San Diego. Dar Blake nu a pictat niciodată ceva asemănător. S-a mulțumit să vorbească și să scrie despre viziunile sale peisagistice, iar în pictură s-a concentrat asupra „Heruvimilor".

Un adevăr valabil pentru un singur artist se poate aplica și la o întreagă școală. Sunt multe lucruri pe care oamenii le trăiesc, dar preferă să nu le exprime; ori s-ar putea să încerce să-și exprime trăirile, folosindu-se însă doar de unul dintre meșteșugurile lor. Sau se pot exprima în moduri care nu au nici o afinitate recognoscibilă imediată cu experiența originală. În acest din urmă context, doctorul A.K. Coomaraswamy spune lucruri interesante despre arta mistică a Orientului Îndepărtat – arta în care „denotația și conotația nu pot fi despărțite" și „nu se simte nici o distincție între ceea ce un lucru «este» și ceea ce «semnifică»".

Exemplul suprem al unei asemenea arte mistice rămâne pictura peisagistică de inspirație zen, care a apărut în China în timpul perioadei Sung și a renăscut în Japonia patru secole mai târziu. India și Orientul Apropiat nu cunosc pictura peisagistică mistică, ci doar echivalentele ei – „pictura, poezia și muzica Vaisnava în India, în care tema este dragostea sexuală, și poezia și muzica sufite în Persia, în care se laudă beția"[1].

„Patul e scena de operă a săracului", spune succint un proverb italian. Prin analogie, sexul este Sung al hindusului; iar vinul, impresionismul persanului. Rațiunea fiind, desigur,

1. A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, p. 40.

că unirea sexuală și beția împărtășesc o esențială alteritate, caracteristică tuturor viziunilor, inclusiv a celei peisagistice.

Dacă o epocă sau alta și-a găsit satisfacția într-un gen anume de activitate, este de presupus că ea se va manifesta printr-un echivalent, în perioadele cât nu se desfășoară direct. În Evul Mediu, spre exemplu, oamenii se preocupau obsesiv, aproape maniacal, de cuvinte și de simboluri. Oricare lucru din natură era recunoscut instantaneu drept ilustrație concretă a unei noțiuni formulate într-una din cărțile sau legendele lor sacre.

Într-alte vremuri istorice însă, oamenii au fost profund mulțumiți să recunoască alteritatea autonomă a naturii, inclusiv a celei omenești, în multe privințe. Experiența acestei alterități a fost exprimată cu trimitere la artă, religie sau știință. Care au fost corespondentele medievale ale lui Constable și ale ecologiei, ale Eleusisului și observării păsărilor, ale microscopiei, riturilor lui Dionysos și ale haikuului? Din câte bănuiesc, ele se regăsesc în saturnalii, la un capăt al scalei, și în experiența mistică, la celălalt. Carnavalurile și celelalte petreceri populare îngăduiau trăirea directă a alterității animale de la baza identității personale și sociale. Contemplația inspirată avea darul să reveleze alteritatea și mai îndepărtată a acestei alterități, Non-Eul divin. Și, undeva între cele două extreme, se situau experiențele vizionarilor și

cele induse prin meșteșuguri specifice, prin intermediul cărora se căuta regăsirea și recrearea acelor trăiri – meșteșugul giuvaergiului, al sticlarului, al țesătorului de tapiserii, al pictorului, al poetului și al muzicianului.

În ciuda unei Istorii Naturale ce reprezintă doar un set de plicticoase simboluri moralizatoare, sfruntând o teologie care, în loc să vadă cuvintele drept semne ale lucrurilor, trata lucrurile și evenimentele drept semne ale cuvintelor biblice sau aristotelice, strămoșii noștri au rămas relativ rezonabili. Performanță reușită prin evadarea periodică din închisoarea sufocantă a trufașei lor filozofii raționaliste, a științei lor antropomorfe, autoritariste și nonexperimentale, a religiei lor cu mult prea articulate, spre lumi nonverbale, altfel decât omenești, locuite de instinctele lor, de fauna vizionară a antipozilor cugetelor lor și, dincolo și totuși împreună cu toate celelalte, de Spiritul acelor locuri.

După această digresiune amplă, dar necesară, să ne întoarcem la cazul particular de la care am pornit. Peisajele, așa cum am văzut, reprezintă o trăsătură obișnuită a trăirii vizionare. Descrierile peisajelor vizionare sunt prezente în vechea literatură folclorică și religioasă; însă pictura peisagistică și-a făcut apariția abia în vremuri relativ recente. Voi adăuga, în chip de explicație a echivalențelor psihologice, câteva scurte note despre

caracterul picturii peisagistice ca artă generatoare de viziuni.

Să începem cu o întrebare. Ce peisaje – sau, mai general, ce reprezentări ale obiectelor naturale – sunt intrinsec cele mai capabile să transporte, să inducă viziuni? Ținând seama de propriile mele experiențe și de cele auzite de la alții despre reacțiile lor în fața operelor de artă, mă voi încumeta să dau un răspuns. Considerând egale toate celelalte circumstanțe (căci nimic nu poate compensa lipsa de talent), reprezentările după natură ale obiectelor aflate la foarte mare distanță, în primul rând, și ale celor din imediata apropiere, în al doilea, au cea mai mare putere de transport.

Distanța conferă farmec priveliștii; la fel și proximitatea. O pictură Sung cu munți, nori și torente din depărtări are capacitatea de a transporta; la fel și gros-planurile cu frunziș tropical din junglele lui Douanier Rousseau. Când contemplu peisajul Sung, mi se evocă (sau i se evocă unuia dintre non-eurile mele) piscurile, întinderile nemărginite de câmpie, cerurile strălucitoare și mările de la antipozii cugetului. Iar disparițiile în ceață și nori, apariția bruscă a unor forme stranii, intens conturate, a unei stânci mâncate de vreme, spre exemplu, a unui pin ancestral, contorsionat de nesfârșita sa luptă cu vântul – au și ele darul să transporte. Deoarece îmi amintesc, conștient sau inconștient, de firea absolut străină și inexplicabilă a Celeilalte Lumi.

La fel și în cazul gros-planului. Privesc acele frunze și arhitectura nervurilor, a dungilor și petelor de pe ele, scrutez profunzimile împletiturii verzi și ceva din mine își amintește de tiparele vii, atât de caracteristice lumii vizionare, de șirul nesfârșit de nașteri și proliferări ale formelor geometrice care se transformă în obiecte, ale lucrurilor care se transmută neîncetat într-alte lucruri.

Imaginea de junglă pictată în gros-plan este aidoma Celeilalte Lumi, într-o anume privință, drept urmare mă transportă, mă face să văd cu ochi care transfigurează opera și o prefac în altceva, dincolo de artă.

Îmi amintesc cât se poate de intens, deși s-a petrecut cu mulți ani în urmă, o conversație cu Roger Fry. Discutam despre *Nuferii* lui Monet. Nu aveau nici un drept, susținea Roger, să fie atât de șocant de neorganizați, atât de lipsiți de orice structură adecvată de compoziție. O serie total greșită, artistic vorbind. Și totuși, trebuia să recunoască, și totuși… Și totuși, după cum ar trebui să spun acum, te transportau. Un artist de măiestrie uluitoare, care optase să picteze un gros-plan cu obiecte naturale văzute în propriul lor context, fără vreo trimitere la noțiuni simple, omenești – „cum stau lucrurile" sau „cum ar trebui să stea lucrurile". Ne place să spunem că omul este măsura tuturor lucrurilor. Pentru Monet, cu acel prilej, nuferii erau măsura nuferilor; și așa i-a și pictat.

Oricare artist, în încercarea de a reda scena de la distanță, trebuie să adopte același punct de vedere non-omenesc. Cât de minusculi sunt, în pictura chineză, călătorii care își croiesc drum de-a lungul văii! Cât de fragilă este coliba din bambus de pe coasta de deasupra lor! Și tot restul vastului peisaj – vid și tăcere. Revelația sălbăticiei, trăindu-și propria viață potrivit legilor propriei sale ființe, transportă mintea spre antipozii săi; căci Natura primordială poartă o stranie asemănare cu acea lume interioară în care nu se ține câtuși de puțin seama de dorințele noastre personale, nici măcar de preocupările perpetue ale omului în general.

*

* *

Numai distanța medie și ceea ce ar putea fi numit „gros-planul mai îndepărtat" rămân strict omenești. Iar când cercetăm foarte aproape sau foarte departe, omul fie dispare cu totul, fie își pierde întâietatea. Privirea astronomului rătăcește chiar mai departe decât a pictorului Sung și vede și mai puțină viață omenească. La celălalt capăt al scalei, fizicianul, chimistul, fiziologul cercetează gros-planul – celular, molecular, atomic și subatomic. Și nu mai rămâne nici urmă din ceea ce părea și arăta a ființă omenească – de la câțiva metri sau chiar de la o lungime de braț.

Artistul miop și îndrăgostitul fericit parcurg un proces analog. În îmbrățișarea nupțială, personalitatea se topește, individul (o temă recurentă în poemele și romanele lui Lawrence) încetează să mai fie el însuși și devine parte a vastului univers impersonal.

La fel artistul care preferă să privească de aproape. În opera sa, latura omenească își pierde importanța, până la dispariția sa totală. În locul bărbaților și al femeilor care „se scălâmbăiază înaintea cerurilor”*, ni se cere să luăm în considerare nuferii, să medităm la frumusețea nepământească a „lucrurilor simple”, despărțite de contextul lor utilitar și redate așa cum sunt, în și pentru sine. Alternativ (sau exclusiv, într-un stadiu mai timpuriu de dezvoltare artistică), lumea non-umană este redată în gros-plan prin tipare, de cele mai multe ori versiuni abstractizate ale frunzelor și florilor – trandafir, lotus, acant, palmier, papirus – din care apar apoi forme elaborate, cu recurențe și variațiuni, capabile să transporte și să evoce geometriile vii ale Celeilalte Lumi.

Abordările mai libere și realiste ale Naturii în gros-plan sunt de dată relativ recentă, dar s-au petrecut cu mult mai devreme decât cele ale scenelor de la distanță – singurele (în mod eronat) cărora le atribuim denumirea de pictură

---

* Vers din William Shakespeare, *Măsură pentru măsură*, actul II, scena II, traducere de Ioana Ieronim (n.tr.).

peisagistică. În Roma antică, spre exemplu, se cunoștea peisagistica în gros-plan. Există un exemplu splendid al acestui gen artistic, fresca reprezentând o grădină care împodobea o cameră din vila Liviei.

Din rațiuni teologice, islamul a trebuit să se mulțumească în general cu „arabescuri" – modele luxuriante, cu variațiuni continue (ca în viziuni), pornind de la obiecte naturale văzute de aproape. Dar peisajul autentic de gros-plan nu a rămas necunoscut nici în spațiul islamic. Nimic nu întrece frumusețea și puterea de a induce viziuni a mozaicurilor reprezentând grădini și construcții din Marea Moschee a Omeiazilor din Damasc.

În Europa medievală, imaginile realiste de detaliu ale frunzelor și florilor se întâlneau destul de frecvent, în ciuda maniei dominante de a transforma orice dat într-un concept, orice experiență imediată într-un simplu simbol a ceva dintr-o carte. Le găsim sculptate pe capitelurile coloanelor gotice, ca în sala de consiliu a bisericii și catedralei din Southwell. Le găsim în tablourile de vânătoare, care au ca subiect un element mereu prezent în viața medievală: pădurea, văzută așa cum o vede vânătorul sau călătorul rătăcit, cu toată încâlceala de detalii a frunzișului.

Frescele din palatul papal de la Avignon au rămas aproape singurele supraviețuitoare ale unei forme larg răspândite de artă laică, în vremea lui Chaucer. Un secol mai târziu,

arta gros-planului forestier și-a atins perfecțiunea timidă în opere magnifice și magice, cum ar fi *Sfântul Hubert* de Pisanello și *Vânătoarea* lui Uccello, aflate acum la Ashmolean Museum din Oxford. Strâns înrudite cu tablourile de vânătoare în gros-plan erau tapiseriile, cu care își împodobeau casele bogații din nordul Europei, cele mai reușite dintre ele fiind capabile în cel mai înalt grad de inducerea viziunilor. În felul lor propriu, sunt la fel de cerești și aduc aminte de ce se petrece la antipozii cugetului cu aceeași forță ca marile capodopere ale picturii peisagistice de distanță – munții Sung, în imensa lor solitudine, râurile Ming, cu vraja lor nesfârșită, lumea albastră, subalpină, a depărtărilor lui Titian, Anglia lui Constable, Italiile lui Turner și Corot, Provențele lui Cézanne și Van Gogh, Île de France a lui Sisley și Île de France a lui Vuillard.

Vuillard a fost, printre altele, un maestru suprem al ambelor tehnici, atât gros-planurile, cât și peisajele sale cu perspectivă îndepărtată fiind capabile să te transporte. Interioarele sale burgheze sunt capodopere ale artei vizionare, față de care lucrările unor Blake sau Odilon Redon, vizionari conștienți și, ca să spunem așa, profesioniști, rămân doar încercări firave. Fiecare detaliu al interioarelor lui Vuillard, oricât de mărunt, de hidos chiar – desenul tapetului din perioada victoriană târzie, bibeloul Art Nouveau,

carpeta de Bruxelles –, este văzut și redat ca o bijuterie vie; și toate aceste bijuterii se unesc într-un întreg armonios – la rândul său o bijuterie cu intensitate vizionară de ordin superior. Iar când iese la plimbare elita clasei de mijloc a Noului Ierusalim zugrăvit de Vuillard, se trezește nu în departamentul Seine et Oise, după cum s-ar fi așteptat, ci în Grădina Raiului, într-o Altă Lume, în esență asemănătoare celei de aici, capabilă însă să transporte grație transfigurării prin care a trecut[1].

Am vorbit până acum doar despre experiența vizionară fericită și despre interpretările ei în termeni teologici, despre traducerea ei prin artă. Dar trăirea vizionară nu este întotdeauna fericită. Uneori este groaznică. Există infern, așa cum există și rai.

Infernul vizionar, ca și raiul, are lumina sa supranaturală și semnificația sa supranaturală. Dar semnificația este intrinsec înspăimântătoare, iar lumina este „lumina încețoșată" din *Cartea tibetană a morților*, „întunecimea vizibilă" a lui Milton. În *Journal d'une schizophrène*[2], relatarea autobiografică a trecerii unei tinere prin această boală mentală, lumea schizofrenicilor poartă denumirea de *le Pays d'éclairement* – „tărâmul iluminatului".

---

1. Vezi Addenda V.
2. *Journal d'une schizophrène* de M.A. Sechehaye, Paris, 1950.

Denumire pe care misticul ar fi putut-o folosi pentru denumirea raiului său.

Dar pentru biata Renée, schizofrenica, iluminarea este infernală – strălucire electrică intensă, orbitoare și fără umbră, omniprezentă și implacabilă. Tot ceea ce îi duce pe vizionarii sănătoși într-o stare de beatitudine lui Renée îi provoacă doar teamă, urmată de sentimentul unei irealități de coșmar. Soarele verii sugerează ostilitate; sclipirea suprafețelor lustruite sugerează angrenaje mecanice și tăblărie smălțuită, niciodată pietre prețioase; intensitatea existenței care animă fiecare obiect, văzut de aproape și în afara unui context utilitar, sugerează amenințare.

Apoi oroarea infinității. Pentru vizionarul sănătos, perceperea infinitului într-un finit anume reprezintă revelația unei imanențe divine; pentru Renée – revelația a ceea ce ea numea „Sistemul", vastul mecanism cosmic menit doar să fabrice la nesfârșit vină și pedeapsă, solitudine și irealitate[1].

Sănătatea psihică ține de măsură și există numeroși vizionari care percep lumea la fel cum o percepe și Renée, reușind totuși să rămână în afara azilului. Și universul lor, la fel ca universul vizionarilor pozitivi, este transfigurat, dar în rău. Tot ceea ce cuprinde, de la stelele de pe cer până la pulberea de sub tălpi, devine nespus de sinistru sau dezgustător;

1. Vezi Addenda VI.

orice eveniment se încarcă de semnificație detestabilă; orice obiect manifestă prezența unei Orori Lăuntrice – infinită, atotputernică, eternă.

Din când în când, lumea negativ transfigurată și-a croit drum în literatură și în arte. O regăsim în crisparea amenințătoare din peisajele târzii ale lui Van Gogh, în cadrul și tema poveștilor lui Kafka, în postura de casă spirituală a lui Géricault[1], apoi a lui Goya din anii surzeniei și singurătății sale, întrezărită și de Browning când a scris *Childe Roland* și găsindu-și locul, dincolo de teofanii, și în romanele lui Charles Williams.

Experiența vizionară negativă este adeseori însoțită de senzații corporale caracteristice, foarte speciale. Viziunile de beatitudine se asociază în general cu senzația separării de corp și cu sentimentul de dezindividualizare. (Tocmai sentimentul de dezindividualizare este cel care le permite indienilor practicanți ai cultului peyotl să folosească drogul nu numai ca pe o cale de acces rapid la lumea vizionară, ci și ca instrument de creare a solidarității afectuoase în cadrul grupului participant.) În cazul experiențelor vizionare infernale, și lumea suferă transfigurarea în rău, individualizarea se intensifică, iar vizionarul negativ se simte legat de un trup care devine tot mai dens, tot mai îndesat, până când, în cele din urmă,

1. Vezi Addenda VII.

se vede redus la conștiința chinuită a unui boț de materie îngroșată, nu mai mare decât o piatră ce poate fi ținută în palme.

Merită remarcat că multe dintre pedepsele descrise în diversele relatări ale infernului se referă la presiune și comprimare. Păcătoșii lui Dante sunt îngropați în noroi, închiși în trunchiuri de copac, prinși în blocuri de gheață, striviți sub stânci. *Inferno* este o realitate psihologică. Multe dintre caznele lui sunt trăite de schizofrenici și de consumatorii de mescalină ori de acid lisergic în condiții neprielnice[1].

Și care este natura condițiilor neprielnice? Cum și de ce se transformă raiul în infern? În anumite situații, cauzele fizice sunt sursa principală a experiențelor vizionare negative. După ingestie, mescalina tinde să se acumuleze în ficat. Iar dacă ficatul este suferind, mintea respectivă, asociată lui, tinde să lunece spre iad. Dar experiența vizionară negativă se poate induce prin mijloace pur psihologice, ceea ce are mai mare importanță pentru scopurile noastre de față. Teama și furia pot închide calea spre Cealaltă Lume cerească, împingându-l în iad pe consumatorul de mescalină.

Dar acest adevăr se aplică și vizionarului spontan sau aflat sub hipnoză. Iată fundamentul psihologic pe care s-a clădit doctrina

1. Vezi addenda VIII.

teologică a credinței salvatoare – doctrină întâlnită în toate marile tradiții religioase ale lumii. Celor preocupați de escatologie le-a venit întotdeauna greu să-și împace rațiunea și morala cu realitatea frustă a experienței psihologice. Ca raționaliști și moraliști, ei consideră că buna purtare trebuie recompensată, iar cei virtuoși merită să meargă în rai. Însă ca psihologi știu că virtutea nu este condiția unică sau suficientă a trăirii vizionare fericite. Știu că faptele singure nu au nici o putere și doar credința, sau încrederea iubitoare, garantează că experiența vizionară va fi una a extazului.

Emoțiile negative – teama ca absență a încrederii, ura, mânia sau răutatea, care exclud iubirea – garantează că experiența vizionară, dacă și atunci când se întâmplă, va fi înspăimântătoare. Fariseul este virtuos, dar virtutea sa intră în rândul celor compatibile cu emoțiile negative. Iată de ce trăirile sale vizionare sunt, probabil, mai degrabă infernale decât fericite.

Potrivit naturii cugetului, păcătosul care se căiește și își trăiește credința cu intensitate are mai mari șanse să treacă printr-o experiență vizionară fericită decât stâlpul societății, mereu mulțumit de sine, mereu indignat cu îndreptățire, mereu neliniștit din pricina averilor și din cauza pretențiilor sale, mereu pornit să blameze, să disprețuiască și să condamne. De unde și importanța enormă care

se atribuie, în toate marile tradiții religioase, stării de spirit în clipa morții.

Experiența vizionară nu este totuna cu experiența mistică. Experiența mistică se situează dincolo de tărâmul contrariilor. Experiența vizionară se află încă în interiorul acelui tărâm. Raiul presupune iadul, iar „mersul în rai" nu însemnă o eliberare mai mare decât coborâtul în abis. Paradisul reprezintă doar o poziție avantajoasă, de unde Temelia divină poate fi văzută mai limpede decât de la nivelul existenței individualizate obișnuite.

În cazul în care conștiința supraviețuiește morții trupești, este de presupus că o face la toate nivelurile mentale – la nivelul experienței mistice, la nivelul experienței vizionare fericite, la nivelul experienței vizionare infernale și la nivelul existenței individuale cotidiene.

În viață, chiar și trăirea vizionară fericită are tendința să-și schimbe semnul, dacă durează prea mult. Mulți schizofrenici cunosc momente de fericire cerească; dar neștiind (spre deosebire de consumatorul de mescalină) dacă și când li se va mai permite să se întoarcă la banalitatea liniștitoare a experienței de fiecare zi, chiar și paradisul li se pare înspăimântător. Și pentru toți cei înspăimântați, indiferent de motiv, raiul se transformă în iad, fericirea în oroare, Lumina Limpede în radiația detestabilă din tărâmul iluminat.

Ceva similar s-ar putea petrece în starea postumă. După ce au întrezărit splendoarea insuportabilă a Realității ultime și după ce au pendulat între cer și infern, majoritatea sufletelor găsesc cu putință să se retragă în acea regiune mai domoală a cugetului unde, cu dorințele, amintirile și fanteziile lor proprii și ale altor oameni, pot construi o lume foarte asemănătoare celei în care au trăit pe pământ.

Dintre cei care mor, o infimă minoritate este capabilă de unire imediată cu Temelia divină, puțini sunt capabili să suporte fericirea vizionară a raiului, puțini se trezesc în mijlocul ororilor vizionare ale iadului, din care sunt incapabili să scape; cei mai mulți ajung în acel gen de lume descris de Swedenborg și de medii. Și, fără îndoială, odată împlinite condițiile, se poate trece spre alte lumi, ale extazului vizionar, sau spre iluminarea finală.

Din câte bănuiesc eu, atât spiritualismul modern, cât și vechea tradiție sunt corecte. Există *cu adevărat* o stare postumă, de genul celei descrise în *Raymond*, cartea lui Sir Oliver Lodge; dar mai există și un paradis al experienței vizionare fericite; mai există și un iad al experienței vizionare înspăimântătoare, de felul celei suferite aici de schizofrenici și de unii consumatori de mescalină. Și mai există și o experiență, dincolo de timp, a unirii cu Temelia divină.

Addenda I

Merită menționate alte două metode de asistare, mai puțin eficiente, ale experienței vizionare – dioxidul de carbon și lampa stroboscopică. Un amestec (absolut inofensiv) de șapte părți de oxigen și trei de dioxid de carbon le produce celor care îl inhalează anumite schimbări fizice și psihologice, descrise exhaustiv de Meduna. Cea mai importantă dintre aceste schimbări, în contextul nostru, este intensificarea pronunțată a capacității de a „vedea lucruri" cu ochii închiși. În unele cazuri apar doar vârtejuri de tipare colorate, iar într-altele – evocări vii ale unor experiențe din trecut. (De unde valoarea CO_2 ca agent terapeutic.) Iar alteori dioxidul de carbon îl poate transporta pe subiect în Cealaltă Lume de la antipozii conștiinței de fiecare zi, unde se bucură de scurte trăiri vizionare, fără nici o legătură cu propria sa istorie personală sau cu problemele rasei omenești în general.

Din această perspectivă, rațiunea exercițiilor de respirație yoghine devine ușor de înțeles. Prin practicarea sistematică a exercițiilor se poate ajunge, după o vreme, la întreruperea

prelungită a respirației, care provoacă, la rândul ei, o concentrație ridicată a dioxidului de carbon în plămâni și în sânge; concentrația mare de CO_2 reduce eficiența de valvă reductoare a creierului și permite pătrunderea în conștiință a experiențelor, vizionare sau mistice, din „afară".

Urlatul sau cântatul prelungit, continuu, poate produce rezultate similare, dar mai puțin marcate. Când nu sunt suficient instruiți, cântăreții au tendința să expire mai mult decât inspiră. Ca urmare, crește concentrația dioxidului de carbon din aerul alveolar și din sânge și, odată cu scăderea eficienței valvei reductoare cerebrale, sunt posibile trăirile vizionare. De aici interminabilele „repetiții vane"* ale magiei și religiei. Indiferent că este vorba de cântul monoton de *curandero*, vraci sau șaman; de psalmodierea călugărilor creștini și de nesfârșita intonare de sutre a celor budiști; de strigătul și de urletul, ore în șir, practicate de adepții trezirii spirituale – toate diversitățile de credință teologică și convenție estetică urmăresc una și aceeași intenție psiho-chemo-fiziologică. Fără știința urlătorilor, a cântăreților și a bolborositorilor, acestea – creșterea concentrației de CO_2 în plămâni și în sânge și scăderea eficienței valvei cerebrale reductoare, până la nivelul la care lasă să treacă materiale biologic inutile dinspre Cugetul Fără Limite – au fost dintotdeauna scopul adevărat

* Aluzie la *Matei* 6.7 (n.tr.).

și sensul formulei magice, ale mantrei și litaniei, ale psalmului și sutrei. „Inima", spune Pascal, „are rațiunile ei". Cu atât mai atrăgătoare și mai dificil de dezvăluit sunt rațiunile plămânilor și ale sângelui, ale enzimelor, neuronilor și ale sinapselor. Traseul spre supraconștient trece prin subconștient, iar calea – sau cel puțin una dintre căile – spre subconștient trece prin chimia celulelor individuale.

Cu lampa stroboscopică descindem din chimie spre tărâmul și mai elementar al fizicii. Din câte se pare, fulgerarea ritmică a luminii acționează direct, prin intermediul nervului optic, asupra manifestărilor electrice ale activității cerebrale. (Din acest motiv, utilizarea stroboscopului presupune întotdeauna un mic risc. Unele persoane suferă de *petit mal*, fără să fie avertizate de asta prin vreun simptom evident, de neconfundat. Odată ce sunt expuse flashurilor, pot suferi crize de epilepsie în toată regula. Este un risc care, fără să fie exagerat, trebuie totuși luat în considerare. Un caz din opt poate avea urmări grave.)

Să rămâi cu ochii închiși în fața unei lămpi stroboscopice este o experiență curioasă, de-a dreptul fascinantă. De îndată ce se pornește lampa, apar modele colorate dintre cele mai strălucitoare. Și nu statice, ci într-o continuă schimbare. Culoarea predominantă depinde de ritmul de descărcare al stroboscopului. Când lampa emite între zece și paisprezece-cincisprezece flashuri pe secundă, modelele sunt predominant portocalii și roșii. Verdele și albastrul

își fac apariția la peste cincisprezece flashuri pe secundă, iar peste optsprezece sau nouăsprezece modelele devin albe și gri. Dar nu se cunoaște motivul exact pentru care aceste modele pot fi văzute sub efectul stroboscopului. Explicația cea mai evidentă ar fi legată de interferența a două sau mai multe ritmuri – cel al lămpii cu ritmurile variate ale activității electrice cerebrale. Interferențele ar putea fi interpretate de centrul văzului și de nervii optici într-un semnal de care mintea devine conștientă sub forma unui model colorat și mobil. Stroboscopul mai îmbogățește și intensifică viziunile induse de mescalină sau acid lisergic – fenomen observat în mod independent de mai mulți experimentatori și cu mult mai dificil de explicat. Iată, spre exemplu, cazul pe care mi l-a relatat un prieten, medic. Consumase acid lisergic și începuse să vadă, cu ochii închiși, doar modele colorate în mișcare. Apoi s-a așezat în fața unui stroboscop. Modelele geometrice abstracte s-au transformat imediat în ceea ce prietenul meu a descris drept „peisaje japoneze" de o neîntrecută frumusețe. Cum s-ar mai putea explica, prin simpla interferență a două ritmuri, producerea unui aranjament de impulsuri electrice automodulate, interpretabile ca peisaje japoneze vii, scăldate în lumină și în culori supranaturale, încărcate de semnificație supranaturală, cum subiectul nu mai văzuse niciodată?

Misterul în cauză nu este decât un caz particular al unui mister mai amplu și mai

cuprinzător – natura relațiilor dintre experiența vizionară și evenimentele de la nivelurile celulare, chimice și electrice. Atingând anumite zone ale creierului cu un electrod foarte fin, Penfield a reușit să inducă evocarea unui lung șir de amintiri legate de o anume experiență din trecut. Evocarea se face nu numai cu exactitate, mergând până la cel mai mic detaliu de percepție, ci este însoțită de toate emoțiile stârnite de evenimente, așa cum s-au petrecut ele inițial. Pacientul, sub anestezie locală, se plasează simultan în două timpuri și locuri – în camera de operație, acum, și în copilăria sa, acasă, la sute de kilometri depărtare și mii de zile în trecut. Să existe oare, ne întrebăm, o zonă a creierului de unde electrodul iscoditor ar putea extrage Heruvimul lui Blake, ori turnul gotic în continuă transformare, încrustat cu pietre prețioase vii, al lui Weir Mitchell, ori peisajele japoneze nespus de frumoase descrise de prietenul meu? Și dacă, așa cum consider eu, trăirile vizionare pătrund în conștiința noastră de undeva, din „afară", din infinitatea Cugetului Fără Limite, ce fel de model neurologic ad hoc poate fi creat pentru ele de creierul care primește și transmite informație? Și ce se petrece cu acest model ad hoc când viziunea se încheie? De ce toți vizionarii insistă asupra imposibilității de a evoca, fie și într-o formă și intensitate care să aducă vag aminte de original, trăirile lor de transfigurare? Cât de multe întrebări și, deocamdată, cât de puține răspunsuri!

Addenda II

În lumea occidentală, vizionarii și misticii sunt mai puțin prezenți astăzi decât în trecut, în principal din două motive – unul filozofic, celălalt chimic. Reprezentarea actuală a universului, aflată în pas cu moda, nu rezervă un loc experienței transcendentale serioase. Ca atare, cei trecuți prin ceea ce ei consideră trăiri transcendentale serioase sunt priviți cu suspiciune și considerați fie bizari, fie farsori. A fi mistic sau vizionar nu mai este vrednic de laudă.

Însă nu numai actualul climat mental se dovedește neprielnic vizionarilor și misticilor, ci și climatul chimic – profund diferit de cel în care și-au trăit viața strămoșii noștri.

Creierul poate fi controlat pe cale chimică, iar experiența arată că poate deveni permeabil la aspectele (biologic vorbind) inutile ale Cugetului Fără Limite prin modificarea proceselor chimice (biologic vorbind) normale din corp.

Aproape jumătate din an, strămoșii noștri nu mâncau fructe, nici legume proaspete și (cum le era imposibil să hrănească mai mult

de câteva vite, porci și păsări de curte în lunile de iarnă) nici prea mult unt, carne proaspătă și ouă. La începutul fiecărei primăveri, majoritatea sufereau de forme ușoare sau acute de scorbut, din cauza lipsei de vitamina C, și de pelagră, provocată de lipsa complexului B din alimentație. Simptomele fizice neplăcute ale acestor boli se asociază cu cele psihologice, nu mai puțin neplăcute[1].

Sistemul nervos este mai vulnerabil decât celelalte țesuturi ale corpului; deficitul de vitamine, prin urmare, afectează starea de spirit înainte de a afecta, cel puțin foarte vizibil, pielea, oasele, mucoasele, mușchii și mărunțaiele. Primul rezultat al dietei inadecvate este scăderea eficienței creierului ca instrument de supraviețuire biologică. Persoanele subnutrite pot deveni victime ale anxietății, depresiei și ipohondriei. Pot ajunge să aibă și vedenii, deoarece, atunci când eficiența valvei reductoare a creierului scade, mult material (biologic vorbind) inutil pătrunde în conștient din „afară", din Cugetul Fără Limite.

Multe dintre trăirile vizionarilor timpurii erau înfricoșătoare. Ca să folosim limbajul

1. Vezi *The Biology of Human Starvation* de A. Keys (University of Minnesota Press, 1950); de asemenea, prezentările recente (1955) ale studiilor efectuate de doctorul George Watson și colaboratorii săi de la Southern California asupra rolului deficiențelor de vitamine în bolile mentale.

teologiei creștine, Diavolul se arăta în viziunile și în stările lor de extaz mult mai des decât Dumnezeu. Deloc surprinzător, într-o vreme în care lipseau vitaminele, iar credința în existența lui Satan era universală. Suferința mentală, în asociere cu pelagra și scorbutul, chiar în forme ușoare, se adâncea din cauza fricii de osânda veșnică și a convingerii că puterea răului este omniprezentă. La rândul ei, și suferința putea da o tentă întunecată materialului vizionar, pătruns spre conștiință printr-o valvă cerebrală slăbită de subnutriție. Însă chiar dacă erau intens preocupați de osânda veșnică și sufereau de avitaminoză, asceticii cu inspirație spirituală vedeau adesea raiul și chiar erau conștienți, câteodată, de cel Unul divin și drept, în care contrariile se împacă. Pentru o străfulgerare de fericire, de anticipare a cunoașterii atotunificatoare, nici un preț nu părea prea mare. Mortificarea trupului provoacă o sumă de simptome mentale nedorite, dar poate și să deschidă o ușă spre o lume transcendentală a Ființei, Cunoașterii și Beatitudinii. Iată de ce, în ciuda dezavantajelor evidente, aproape toți aspiranții la viață spirituală din trecut au parcurs cu regularitate adevărate cicluri de mortificare trupească.

În ceea ce privește vitaminele, fiecare iarnă medievală era o lungă perioadă de post involuntar, urmat, în Postul Mare, de patruzeci de zile de abstinență voluntară. Săptămâna

Mare îi găsea pe credincioși extraordinar de bine pregătiți, în ceea ce privește starea chimică a corpului lor, pentru îndemnurile ei colosale la durere și la bucurie, la remușcările de conștiință cuvenite momentului și la identificarea transcendentă de sine cu Iisus Hristos cel înviat. Într-un asemenea moment de supremă emoție religioasă și minim consum de vitamine, stările de extaz și viziunile deveneau aproape o banalitate, nicidecum o surpriză.

Pentru contemplativii din mănăstiri, anul avea mai multe posturi. Dar și între posturi se mulțumeau cu o dietă austeră. De unde și stările de agonică depresie și îndoială descrise de atâția scriitori ecleziastici; de unde și ispitele teribile, împingându-i spre disperare și renunțare la propria viață. Dar de unde și acele „haruri nemeritate", sub formă de viziuni și comunicări cerești, intuiții profetice sau „vedenii" telepatice. De unde, în fine, și „contemplația inspirată" și „convingerea nedeslușită" a Unului în toate.

Postul nu a fost singura formă de mortificare fizică la care au recurs aspiranții timpurii la spiritualitate. Cei mai mulți se loveau cu biciul din curele înnodate și chiar cu vergele de fier, practică echivalentă cu o serioasă operație făcută fără anestezic, cu efecte considerabile asupra chimiei din corpul penitentului. Odată cu biciuirea erau eliberate mari cantități de histamină și de adrenalină, iar

când rănile provocate începeau să supureze (așa cum se întâmpla cu orice leziune înainte de epoca săpunului), diversele substanțe toxice produse prin descompunerea proteinelor își croiau drum în circuitul sangvin. Dar histamina produce un șoc, care poate afecta la fel de profund și cugetul, și trupul. Mai mult, adrenalina în cantitate mare poate provoca halucinații, iar o parte din produsele de descompunere induc, din câte se știe, simptome asemănătoare cu cele ale schizofreniei. Cât despre toxinele din răni, ele răscolesc sistemele de enzime care regularizează creierul, făcând să scadă eficiența lui ca instrument de asigurare a succesului într-o lume în care supraviețuiește cel mai bine adaptat biologic. Așa se explică de ce Curé d'Ars susținea că, în zilele în care putea să se flageleze fără milă, Dumnezeu nu-i refuza nimic. Cu alte cuvinte, când mustrarea de conștiință, detestarea de sine și teama de iad eliberează adrenalină, când intervențiile chirurgicale eliberează adrenalină și histamină, iar când leziunile infectate produc în sânge proteine descompuse, scade eficiența valvei reductoare cerebrale și în conștiința ascetului pătrund aspecte nefamiliare ale Cugetului Fără Limite (printre care fenomene psi, viziuni și, pe fondul unei adecvate pregătiri filozofice și etice, experiențe mistice).

Postul Mare, așa cum am văzut, venea după o lungă perioadă de dietă involuntară.

Apoi, la efectele autoflagelării se adăuga, în vremurile de demult, o mare cantitate de proteine descompuse, absorbite involuntar. Stomatologia nu exista, și nici antisepticele eficiente, iar chirurgii erau mai degrabă călăi. Mai toți oamenii trebuie să fi trăit întreaga lor viață cu infecții focale; iar infecțiile focale, deși și-au pierdut faima de cauză a *tuturor* relelor care supun trupul, sunt cu siguranță în măsură să scadă eficiența valvei reductoare cerebrale.

Și care este morala acestor lucruri? Exponenții unei filozofii „Atât-Și-Nimic-Altceva" vor răspunde că, de vreme ce schimbările din lanțul chimic al corpului pot crea condițiile favorabile experiențele vizionare și mistice, experiențele vizionare și mistice nu pot fi ceea ce pretind că ar fi – ceea ce de fapt sunt, cât se poate de evident, pentru cei care le-au trăit. Și am ajuns în plin *non sequitur*.

O concluzie similară vor trage și cei cu o filozofie excesiv de „spirituală". Dumnezeu, vor susține ei cu tărie, este spirit și trebuie venerat în spirit. Asta înseamnă că o experiență cu determinare chimică nu poate fi o trăire a divinului. Într-un fel sau altul însă, *toate* trăirile noastre sunt condiționate chimic și, dacă ne imaginăm că unele ar fi pur „spirituale", pur „intelectuale", pur „estetice", este doar consecința faptului că nu ne-am ostenit niciodată să cercetăm împrejurările chimice interne din momentul în care au avut loc.

Mai mult, dovezile istoriei arată că majoritatea contemplativilor își provocau sistematic modificări ale proceselor chimice din organism, cu scopul de a obține condiții interne favorabile intuiției spirituale. Când nu se înfometau, ca să ajungă la un nivel scăzut al zahărului în sânge și la avitaminoză, când nu se autoflagelau, ca să-și declanșeze îmbătarea cu histamină, adrenalină și produse ale descompunerii proteinelor, cultivau insomnia și practicau rugăciunea perioade îndelungate și în poziții incomode, reușind să-și ofere simptomele psihofizice ale stresului. În răstimpuri, cântau îndelung psalmi, făcând astfel să crească nivelul dioxidului de carbon din plămâni și din circuitul sanguin sau, în Orient, făceau exerciții de respirație, în același scop. Astăzi știm cum să reducem eficiența valvei reductoare cerebrale prin acțiune chimică directă și fără riscul de a provoca tulburări grave în organismul psihofizic. În stadiul prezent al cunoașterii, recurgerea la posturi prelungite și la autoflagelare, ca mistic aspirant, ar fi o idee la fel de absurdă ca incendierea casei pentru a perpeli porcul, după rețeta chinezului lui Charles Lamb, ca bucătar aspirant. Cunoscând așa cum cunoaște el (sau cel puțin ar putea cunoaște, dacă ar fi interesat) condițiile chimice ale experienței transcendentale, misticul aspirant trebuie să apeleze la asistența tehnică a specialiștilor – în farmacologie și biochimie, în fiziologie

și neurologie, în psihologie și psihiatrie și parapsihologie. La rândul lor, desigur, specialiștii (dacă aspiră cu adevărat să fie oameni de știință autentici și ființe umane desăvârșite) trebuie să iasă fiecare din colțul său retras și să se adreseze artistului, profetului, vizionarului, misticului – într-un cuvânt, tuturor celor care au avut experiența Celeilalte Lumi și care știu ce au de făcut cu acea experiență, fiecare în felul său.

Addenda III

Efecte de genul celor produse de viziuni și de dispozitive apte să provoace viziuni au jucat un rol mai de seamă în distracțiile populare decât în artele frumoase. Jocurile de artificii, spectacolele publice grandioase și cele teatrale sunt, în esență, arte vizionare. Din păcate, rămân arte efemere, capodoperele lor timpurii fiindu-ne cunoscute doar din relatări. Nu s-a păstrat nimic din triumfurile romane, din turnirurile medievale, din măștile iacobite, din lunga succesiune de luări în posesie și încoronări, căsătorii regale și decapitări solemne, de canonizări și funeralii papale. Tot ce putem spera de la aceste mărețe evenimente este să „mai trăiască o zi în stihurile lui Settle”*.

O trăsătură interesantă a artelor populare vizionare este strânsa lor dependență de tehnologia contemporană. Jocurile de artificii, spre exemplu, sunt urmașele rugurilor aprinse (și

---

* Trimitere ironică la un vers din *Dunciada* lui Alexander Pope referitor la Elkanah Settle (1648-1724), poet și dramaturg englez (n.tr.).

aș vrea să adaug că un foc zdravăn într-o noapte întunecoasă rămâne printre spectacolele cele mai apte să te transporte într-o lume magică. Privind jocul flăcărilor, poți înțelege mentalitatea țăranului mexican, care incendiază o parcelă de pădure ca să-și planteze porumbul, dar este încântat dacă, printr-un fericit accident, flăcările apocaliptice cuprind mai multe hectare). Adevărata pirotehnie a debutat (în Europa, cel puțin, dacă nu și în China) prin utilizarea combustibililor în asedii și bătălii navale. Apoi a început să fie utilizată nu numai în scopuri războinice, ci și ca divertisment. În Roma imperială era cunoscut acest gen de spectacol, pregătit extrem de minuțios chiar și în perioada de declin a statului. Iată cum descrie poetul Claudian spectacolul pus la cale de Manlius Theodorus în anul 399 d.Hr.:

Mobile ponderibus descendat pegma reductis
inque chori speciem spargentes ardua flammas
scaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis
per tabulas impune vagos pictaeque citato
ludant igne trabes, et non permissa morari
fida per innocuas errent incendia turres.

„Să fie îndepărtate contragreutățile", traduce domnul Platnauer în limbaj direct, fără să se complice cu extravagantele sintactice ale originalului, „și macaraua mobilă să coboare, să lase pe scena înaltă bărbați care, rotindu-se

spre cor, să împrăștie flăcări. Vulcan [Mulciber] să făurească mingi de foc, rostogolindu-se inofensiv pe scânduri. Flăcările să pară că ling grinzile false ale decorului și incendiul îmblânzit să umble, fără răgaz, peste turnurile intacte".

După căderea Romei, pirotehnia a redevenit o artă exclusiv militară. Cel mai mare triumf al ei a fost invenția lui Callinicus, „focul grecesc", în jurul anului 650 d.Hr., arma secretă care a permis Imperiului Bizantin aflat în decădere să reziste atâta vreme în fața inamicilor.

În timpul Renașterii, pirotehnia a revenit în lumea distracțiilor populare, în forme tot mai strălucite, ținând pasul cu evoluția chimiei. Spre mijlocul secolului al XIX-lea, atinsese o culme a perfecțiunii tehnice, fiind capabilă să transporte spre antipozii vizionari ai cugetului impresionante mulțimi de spectatori – la nivelul conștient respectabili metodiști, utilitariști, discipoli ai lui Pusey, Mill ori Marx, ai lui Newman, Bradlaugh ori Samuel Smiles. În Piazza del Popolo, la Ranelagh și la Crystal Palace, de fiecare 4 și 14 iulie, subconștientului popular i se reamintea, prin vâlvătaia purpurie a stronțiului, prin albastrul de cupru și verdele de bariu și galbenul de sodiu, de Cealaltă Lume, de acolo, de jos, din echivalentul psihologic al Australiei.

Spectacolul grandios reprezintă o formă a artei vizionare folosită ca instrument politic

de când lumea. Costumația fastuoasă și fantezistă, purtată de regi, papi și de cei din suitele lor, militară și respectiv ecleziastică, urmărește un țel cât se poate de practic – mai exact, să impresioneze clasele de jos, sugerând în forță măreția supraomenească a stăpânului. Grație straielor alese și ceremoniilor solemne, dominația *de facto* se transformă nu numai într-o simplă conducere *de jure*, ci categoric *de jure divino*. Coroanele și tiarele, bijuteriile, satinurile, taftalele și catifelele, uniformele și odăjdiile epatante, crucile și medaliile, mânerele de sabie și cârjele episcopale, penele de la pălăriile semețe și echivalentele lor clericale, uriașele evantaie de pene, care transformă fiecare ceremonie papală într-un soi de tablou din *Aida* – toate au puterea de a induce viziuni, puterea menită să le dea unor personaje cât se poate de banale aura de eroi, de semizeițe și serafimi, dar și să le ofere tuturor celor implicați, actori și spectatori deopotrivă, o mare bucurie inocentă.

De-a lungul ultimelor două sute de ani, tehnologia iluminării artificiale a progresat enorm, ceea ce a făcut să crească foarte mult capacitatea de a impresiona a spectacolelor publice și a artei spectacolului teatral, strâns înrudite. Cel dintâi progres considerabil s-a petrecut în secolul al XVIII-lea, prin introducerea lumânărilor turnate din spermanțet, în locul mai vechilor lumânări de seu și a celor

subțiri, de ceară. A urmat invenția lui Argand, fitilul tubular, prin care flacăra se alimenta cu aer și din interior, nu numai din exterior. Curând au venit și sticlele de lampă, care au permis, pentru prima oară în istorie, obținerea unei flăcări luminoase, fără fum, prin arderea petrolului. Gazul de huilă a fost folosit pentru prima oară la iluminat la începutul secolului al XIX-lea, iar în 1825 Thomas Drummond a descoperit o metodă practică de încălzire a oxidului de calciu până la incandescență, folosind flacără de oxigen-hidrogen sau de oxigen-gaz de huilă. În același timp, și-au făcut intrarea și reflectoarele parabolice care concentrau lumina într-un fascicul de raze. (Primul far din Anglia echipat cu un asemenea reflector a fost construit în 1790.)

Asemenea invenții au exercitat o influență profundă asupra marilor spectacole publice și asupra celor teatrale. Până atunci, ceremoniile civile și religioase se puteau desfășura doar ziua (fie ea senină sau înnorată) sau, după apus, la lumina lămpilor sau torțelor fumegânde, ori în licărirea palidă a lumânărilor. Argand și Drummond, gazul, lumina obținută din încălzirea până la incandescență a oxidului de calciu și, patruzeci de ani mai târziu, electricitatea au permis evocarea, din haosul nemărginit al nopții, a bogatelor universuri insulare, în care sclipirea metalului și a pietrelor, luciul somptuos al catifelelor și al brocarturilor erau ridicate la rang de

semnificație intrinsecă. Încoronarea reginei Elisabeta a II-a este un exemplu de vechi spectacol fastuos, care a căpătat înalte forțe magice grație iluminării din secolul XX. Filmul evenimentului – un adevărat ritual capabil să transporte spre o lume a splendorii – l-a salvat de la uitarea care, până acum, fusese mereu soarta unor asemenea solemnități, păstrându-i strălucirea supranaturală sub razele reflectoarelor, spre încântarea unui public vast, contemporan și viitor.

În teatru se practică două arte distincte și separate – arta dramatică omenească și arta vizionară, nelumească, a spectacolului. Elementele celor două arte pot constitui divertismentul combinat al unei singure seri – unde drama se întrerupe (așa cum se petrece în atâtea montări minuțioase ale pieselor lui Shakespeare) și lasă timp spectatorilor să se bucure de un *tableau vivant* în care actorii fie rămân nemișcați, fie, dacă se mișcă, o fac doar în stil nedramatic, ceremonios, sub formă de procesiune ori dans riguros. Suntem preocupați aici nu de latura dramatică, ci de spectacolul teatral, o simplă pompă lipsită de subtext politic sau religios.

Strămoșii noștri practicau desăvârșit artele vizionare minore, precum designul de costume și de bijuterii pentru scenă. Și nu au rămas cu mult în urmă nici în ceea ce privește construirea și punerea în funcțiune a mecanismelor de scenă, dar și născocirea

„efectelor speciale", deși se puteau bizui doar pe forță musculară neasistată. În piesele-mască din era elisabetană și de la începutul epocii Stuart, pogorârile divine și năvălirile demonilor din pivniță erau întâmplări banale; la fel apocalipsele, la fel cele mai uluitoare metamorfoze. Și se cheltuiau cu generozitate sume enorme pentru asemenea spectacole. Inns of Court, cele patru școli de drept, spre exemplu, au montat un spectacol pentru regele Charles I care a costat peste douăzeci de mii de lire – într-o perioadă în care puterea de cumpărare a lirei sterline era de șase sau șapte ori mai mare decât cea de astăzi.

„Tâmplăria", spunea Ben Jonson sarcastic, „este sufletul piesei-mască". Disprețul său era motivat de indignare. Inigo Jones încasa pentru butaforie tot atât cât Ben pentru libret. Evident, laureatul ultragiat nu înțelesese că piesa-mască este artă vizionară, iar experiența vizionară trece dincolo de cuvinte (sau în orice caz dincolo de toate cuvintele, cu excepția majorității celor shakespeariene) și trebuie evocată prin perceperea directă, nemijlocită, a lucrurilor care îi amintesc privitorului de ceea ce se petrece la antipozii neexplorați ai propriei sale conștiințe personale. Sufletul unei piese-mască nu ar fi putut fi în nici un caz libretul lui Ben Jonson, prin chiar firea lucrurilor, ci *neapărat* tâmplăria. Însă nici tâmplăria nu avea cum să fie întreg sufletul piesei-mască. Iar când ne vizitează din interior,

trăirea vizionară are întotdeauna o strălucire supranaturală. Dar scenografii vremii nu aveau la dispoziție corpuri de iluminat mai de soi decât lumânarea. De aproape, lumânarea poate să creeze cele mai fermecătoare jocuri de lumini și umbre. Picturile vizionare ale lui Rembrandt și Georges de Latour reprezintă lucruri și persoane văzute la lumina lumânării. Din nefericire, lumina se supune legii pătratelor inverse. Și, plasate la o distanță prudentă față de actorul în costumul său de bal, desigur inflamabil, lumânările devin cât se poate de inadecvate. Discutând despre o distanță de trei metri, spre exemplu, ar fi nevoie de o sută din cele mai bune lumânări subțiri din ceară pentru obținerea unei iluminări reale de o candelă pe metru pătrat. Iar în asemenea condiții mizerabile se utiliza doar o fracțiune din forța vizionară a măștii. Dar potențialul ei vizionar și-a atins scopul mult după ce măștile au încetat să mai existe, în forma lor originală. Masca și-a intrat în drepturi abia în secolul al XIX-lea, când, grație progreselor tehnologice, teatrul a fost înzestrat cu lumină produsă prin aducerea la incandescență a oxidului de calciu și cu reflectoare parabolice. Domnia reginei Victoria a fost epoca eroică a așa-numitei pantomime de Crăciun și a spectacolului fantastic. *Ali Baba*, *Regele Păunilor*, *Creanga de Aur*, *Insula Bijuteriilor* – și numele lor aveau rezonanță magică. Sufletul magiei teatrale era

tâmplăria și croitoria, iar spiritul care o locuia, *scintilla animae* a ei, era lumina dată de gaz și de oxidul de calciu și, după anii 1880, de electricitate. Pentru prima oară în istoria scenei, razele vii produse prin incandescență transfigurau fundalurile pictate, costumele, sticla și aliajul ieftin al giuvaerurilor, transportându-i astfel pe spectatori spre Cealaltă Lume, existentă în străfundul fiecărei minți, indiferent cât de perfect adaptată la exigențele vieții sociale – chiar și la cele ale vieții sociale din Anglia, la apogeul epocii victoriene. Astăzi ne aflăm în situația fericită de a risipi o jumătate de milion de cai-putere pe iluminatul nocturn al unei metropole. Și totuși, în pofida devalorizării luminii artificiale, spectacolul teatral își păstrează vechea magie irezistibilă. Sufletul piesei-mască își continuă marșul, încorporat în balete, reviste și comedii muzicale. Lămpile de mii de wați și reflectoarele parabolice proiectează raze de lumină supranaturală, iar lumina supranaturală evocă, în tot ceea ce atinge, culoarea supranaturală și semnificația supranaturală. Până și cel mai prost spectacol poate fi feeric. Astfel, Lumea Nouă este convocată să redreseze echilibrul celei vechi – arta vizionară să compenseze deficiențele dramei, gen cu mult prea omenesc.

Invenția lui Athanasius Kircher – dacă a sa a fost, cu adevărat – a primit de la bun început numele de *Lanterna Magica*, imediat

unanim adoptat, perfect potrivit pentru un aparat care folosește ca materie primă lumina, produsul finit fiind o imagine colorată ivită din întuneric. Iar pentru a face spectacolul lanternei magice originale și mai magic, urmașii lui Kircher au născocit o serie de metode prin care imaginea proiectată prindea viață și se mișca. Erau glisierele „cromatropice", în care două discuri de sticlă pictate puteau fi rotite în direcții opuse, oferind o imitație grosolană, dar de efect, a acelor modele tridimensionale în continuă transformare, observate practic de toți cei care au avut o viziune, fie spontan, fie prin mijlocirea drogurilor, a postului sau a lămpii stroboscopice. Apoi acele „imagini estompate" care îi aminteau spectatorului de metamorfozele petrecute fără încetare la antipozii conștiinței sale banale. Pentru a realiza transformarea imperceptibilă a unei scene în alta, se foloseau două lanterne magice, proiectând pe ecran imagini coincidente. Fiecare lanternă era prevăzută cu un volet, montat astfel încât lumina uneia să poată fi slăbită progresiv, în vreme ce lumina celeilalte (inițial complet stinsă) creștea treptat în intensitate. Imaginea proiectată de prima lanternă era discret înlocuită de imaginea celei de-a doua – spre încântarea și uimirea privitorilor. Un alt dispozitiv era lanterna magică mobilă, ce proiecta imaginea pe un ecran semitransparent, în spatele căruia se aflau spectatorii. Când lanterna se afla în apropierea ecranului,

imaginea proiectată avea dimensiuni foarte mici. Pe măsură ce se îndepărta, imaginea începea să crească, treptat. Un sistem automat de focalizare menținea conturul și claritatea imaginilor, indiferent de distanță. Termenul „fantasmagorie" a fost lansat în 1802 de către inventatorii acestui nou model de kinetoscop.

Toate perfecționările lanternelor magice au fost contemporane cu poeții și pictorii Renașterii romantice, fiind posibil să fi exercitat o oarecare influență asupra temei alese de ei și a metodelor de a o trata. *Queen Mab* și *Revolta islamului*, spre exemplu, sunt pline de Imagini Estompate și de Fantasmagorii. Descrierile lui Keats de scene și personaje, de interioare și mobilă și de efecte luminoase au intensitatea și strălucirea unor imagini colorate proiectate pe un cearșaf alb, într-o încăpere obscură. Felul în care John Martin îi reprezintă pe Satan și pe Belșațar, Iadul și Babilonul și Potopul este vădit inspirat de diapozitivele lanternei și de *tableaux vivants* dramatic iluminate de oxidul de calciu incandescent.

Echivalentul de secol XX al lanternei magice este filmul color. Sufletul piesei-mască își continuă marșul în enormele și scumpele „superproducții" – răzbunător, uneori, dar și cu gust și simțire autentică a fanteziei care stârnește viziuni. Mai mult, grație progresului tehnologic, documentarul color folosit cu măiestrie s-a dovedit o remarcabilă formă

nouă de artă populară vizionară. Florile de cactus mărite enorm, în care spectatorul se trezește cufundat la finalul *Deșertului viu* (*The Living Desert*) al lui Disney, vin direct de pe Cealaltă Lume. Apoi, câte viziuni din cele mai bune filme despre natură în stare să te transporte – frunzișul în bătaia vântului, textura rocilor și a nisipului, umbrele și luminile de smarald din iarbă sau dintre trestii, păsările și insectele și patrupedele văzându-și fiecare de ocupație în lăstăriș sau printre crengile copacilor din pădure! Regăsim aici fascinantele peisaje de gros-plan care i-au încântat pe meșterii tapiseriilor *mille-feuille* și pe pictorii medievali de grădini și scene de vânătoare. Și detaliile mărite și izolate din natura vie, din care artiștii Orientului Îndepărtat au alcătuit unele dintre cele mai frumoase picturi ale lor.

Apoi a apărut ceea ce ar putea fi numit Documentarul Deformat – o formă nouă și ciudată de artă vizionară, admirabil exemplificată de filmul *NY, NY* al domnului Francis Thompson. În pelicula sa foarte stranie și frumoasă, vedem New York-ul în imagini luate prin prisme multiplicatoare ori reflectate de convexitățile lingurilor, de capacele lustruite ale roților, de oglinzi sferice și parabolice. Recunoaștem în continuare casele, oamenii, fațadele magazinelor, taxiurile, dar le recunoaștem ca elemente ale uneia dintre acele geometrii vii atât de caracteristice experienței

vizionare. Inventarea acestei noi arte cinematografice pare să prevestească (slavă cerului!) înlăturarea și decesul prematur al picturii non-figurative. Artiștii nonfigurativi susțineau că fotografia color a împins demodatul portret și demodatul peisaj în categoria aberațiilor inutile. Absolut neadevărat, desigur. Fotografia color nu face decât să înregistreze și să rețină, în formă ușor de reprodus, materiile prime ale portretiștilor și peisagiștilor. Utilizată așa cum a făcut-o domnul Thompson, cinematografia color nu se limitează la înregistrarea și păstrarea materiilor prime ale artei non-figurative, ci realizează chiar produsul finit. Uitându-mă la *NY, NY*, am fost uimit să constat cum practic toate rețetele plastice inventate de Vechii Maeștri ai artei non-figurative și reproduse *ad nauseam* de academicienii și de manieriștii școlii, de mai bine de patruzeci de ani încoace, își fac apariția în toată splendoarea, vii, strălucitoare și intens semnificative, în secvențele din filmul domnului Thompson.

Priceperea noastră de a proiecta o rază intensă de lumină a oferit nu numai șansa apariției unor noi forme de artă vizionară, ci a înzestrat și sculptura, una dintre cele mai vechi arte, cu o nouă calitate vizionară, de care nu se bucurase până atunci. Am vorbit ceva mai înainte de efectele magice ale reflectoarelor asupra monumentelor străvechi și a obiectelor naturale. La fel se întâmplă și atunci

când piatra sculptată este scăldată în lumină. Unele dintre cele mai bune și mai neobișnuite idei plastice ale lui Fuseli au fost inspirate din studiul statuilor de pe Monte Cavallo în lumina soarelui la apus sau, și mai bine, sub cea a fulgerelor, în miez de noapte. Astăzi dispunem de apusuri artificiale și de fulgere sintetice. Putem să ne iluminăm statuile din orice unghi și practic la orice intensitate dorim. Sculptura își dezvăluie astfel sensuri noi și frumuseți nebănuite. Mergeți la Luvru seara, când antichitățile grecești și egiptene sunt în bătaia reflectoarelor. Veți întâlni în cale zeități, nimfe și faraoni necunoscuți și, pe măsură ce un spot se stinge aici și altul se aprinde dincolo, veți face cunoștință cu o întreagă familie de nefamiliare Victorii din Samothrace.

Trecutul nu rămâne fix, imuabil. El este redescoperit de fiecare generație, valorile sale fiind reevaluate, sensurile redefinite în contextul gusturilor și preocupărilor epocii. Din aceleași surse și monumente și opere de artă, fiecare perioadă își inventează propriul său Ev Mediu, propria sa Chină, propria sa Eladă brevetată și protejată prin copyright. Astăzi, grație progreselor recente ale tehnologiei iluminatului, putem face un pas mai departe decât predecesorii noștri. Nu numai că am reinterpretat marile opere de sculptură moștenite din trecut, ci am reușit să transformăm cu adevărat aspectul lor fizic. Statuile grecești, așa cum le vedem acum iluminate de

o lumină cum nu a mai fost vreodată, pe uscat sau pe mare, și apoi fotografiate într-o succesiune de gros-planuri fragmentate surprinse din cele mai curioase unghiuri, aproape că nu mai seamănă deloc cu statuile grecești așa cum le-au văzut criticii de artă și publicul larg în galeriile semiobscure și în gravurile decente din trecut. Scopul artistului clasic, indiferent cărei perioade îi aparține, este să transmită ordine haosului experienței, să prezinte un tablou comprehensibil și rațional al realității, în care toate părțile sale sunt limpede văzute și coerent legate, în așa fel încât privitorul să știe (sau, mai exact, să își imagineze că știe) cu precizie cum stau lucrurile. Pe noi, însă, acest ideal al ordinii raționale nu ne ispitește câtuși de puțin. Prin urmare, aflați fiind înaintea unor opere de artă clasică, recurgem la toate mijloacele disponibile ca să le facem să arate altfel, ca obiecte așa cum nu sunt și nu au fost menite să fie. Dintr-o operă a cărei esență este unitatea de concepție, alegem o unică trăsătură, focalizăm proiectoarele asupra ei și o impunem astfel, scoasă din orice context, conștiinței celui care o observă. Acolo unde un contur ni se pare prea continuu, prea evident și ușor de pătruns, îl întrerupem alternând umbre impenetrabile cu pete de intensitate orbitoare. Când fotografiem un chip sau un grup statuar, ne folosim de cameră ca să izolăm un anumit detaliu, pentru ca apoi să îl expunem în independență enigmatică

față de întreg. Cu asemenea mijloace, suntem în stare să-l declasicizăm și pe cel mai riguros clasic. Supus tratamentului cu lumină și fotografiat de un expert, un Fidias devine exponent al expresionismului gotic, iar un Praxiteles se vede tradus într-un fascinant obiect *surréaliste*, extras din cele mai mâloase străfunduri ale subconștientului. Ar putea fi nedrept față de istoria artelor, dar hazul enorm al situației nu-l poate nega nimeni.

Addenda IV

Pictor de curte, pentru început al ducelui din Lorena sa natală, iar mai târziu al regelui Franței, Georges de Latour a fost considerat în timpul vieții sale un mare artist, după cum și era, în chip vădit. Odată cu venirea la tron a lui Ludovic al XIV-lea și cu ascensiunea și cultivarea deliberată a noii Arte de la Versailles, aristocratică prin tematica sa și lucid clasică prin stil, Georges de Latour, odinioară faimos, a intrat într-un asemenea con de umbră, încât, preț de câteva generații, până și numele i-a fost uitat, iar picturile sale păstrate au ajuns să le fie atribuite fraților Le Nain, lui Honthorst, Zurbaran, Murillo, chiar și lui Velázquez. Redescoperirea lui Latour a început în 1915 și s-a încheiat practic spre 1934, când la Luvru s-a organizat o remarcabilă expoziție a „Pictorilor realității". Ignorat vreme de aproape trei sute de ani, unul dintre cei mai importanți pictori francezi revenea astfel în prim-plan, revendicându-și drepturile.

Georges de Latour a fost unul dintre acei vizionari extrovertiți a căror artă reflectă fidel

anumite aspecte ale lumii exterioare, dar le reflectă în stare de transfigurare, încât și cel mai mărunt detaliu capătă semnificație intrinsecă, devine manifestare a absolutului. Majoritatea compozițiilor sale sunt figuri în lumina unei singure lumânări. O singură lumânare, așa cum o demonstraseră Caravaggio și maeștrii spanioli, poate stârni cele mai extraordinare efecte teatrale. Dar pe Latour nu-l interesau efectele teatrale. În tablourile sale nu există nimic dramatic, nimic tragic, patetic ori grotesc, nici reprezentarea de acțiuni, nici apelul la acel soi de emoții pentru care oamenii merg la teatru spre a le fi stârnite, iar apoi potolite la loc. Personajele sale sunt în esență statice. Nu *fac* niciodată nimic, ci pur și simplu se află *acolo*, la fel ca un faraon din granit, un Bodhisattva din Republica Khmeră sau unul din îngerii cu platfus ai lui Piero. Și de fiecare dată singura lumânare scoate în evidență această reală existență impersonală, intensă, dar lipsită de pasiune. Prezentând lucruri obișnuite într-o lumină neobișnuită, flacăra ei dezvăluie misterul viu și miracolul inexplicabil al simplei existențe. În pictură se manifestează atât de puțină religiozitate, încât cel mai adesea este imposibil de hotărât dacă ne aflăm în fața unei ilustrații biblice sau a unui studiu de modele la lumina lumânării. Să fie *Nașterea* de la Rennes *acea* Naștere, sau o naștere în general? Să fie reprezentarea bătrânului care doarme vegheat de o fată atât și

nimic mai mult? Sau Sfântul Petru este vizitat, în temniță, de îngerul eliberator? Nu-i chip să spunem. Însă chiar dacă arta lui Latour pare cu totul lipsită de religiozitate, ea rămâne profund religioasă, în sensul în care revelează, cu intensitate neîntrecută, omniprezența divină.

Trebuie adăugat că, prin firea sa omenească, acest mare pictor al imanenței lui Dumnezeu era mândru, aspru, intolerabil de arogant și de avar. Exact ceea ce demonstrează încă o dată că nu există o corespondență absolută între opera și caracterul unui artist.

Addenda V

Vuillard s-a folosit de gros-plan în special pentru redarea interioarelor și a grădinilor, uneori. În câteva compoziții a reușit să combine magia proximității cu magia depărtării într-un colț de încăpere, unde plasează o altă operă, rezemată sau prinsă de perete, a lui sau a altui artist, în care se văd copaci, munți și cer, la distanță. O invitație de a cuprinde ambele lumi – telescopică și microscopică – dintr-o singură privire.

În rest, îmi vin în minte foarte puține peisaje pictate în gros-plan de artiști europeni moderni. Există un *Desiș* de Van Gogh la Muzeul Metropolitan. Încântătoarea *Vâlcea din parcul Helmingham* de Constable se află la Tate. Există și un tablou prost, *Ofelia* lui Millais care, dincolo de toate defectele, respiră magie grație încâlcelii de frunze și ramuri văzute, foarte de aproape, din unghiul de vedere al unui șoarece-de-apă. Și îmi amintesc de un Delacroix, împrumutat demult unei expoziții, cu scoarță și frunze și flori redate foarte de aproape. Desigur, trebuie să mai fie și altele, dar ori le-am uitat, ori nu le-am

văzut niciodată. Oricum, nu există în Occident nimic care să se poată compara cu reprezentările în gros-plan chinezești și japoneze după natură. O ramură de prun în floare, o jumătate de metru de tulpină de bambus cu frunzele ei, cinteze sau pițigoi văzuți, printre tufe, de la cel mult o lungime de braț, tot felul de flori și de frunzișuri, de păsări, pești sau mamifere mici. Fiecare vietate este redată drept centru al propriului său univers, țelul, după propria sa apreciere, pentru care au fost create lumea și tot ce se află în ea; fiecare emite propria sa declarație, specifică și individuală, de independență față de imperialismul omenesc; fiecare, prin implicație ironică, își bate joc de pretențiile noastre absurde de a stabili simple reguli omenești pentru dirijarea jocului cosmic; fiecare repetă în tăcere tautologia divină: sunt pentru că sunt.

Natura de la o distanță medie ne este familiară – atât de familiară, încât ne amăgim că am ști cu adevărat despre ce este vorba. Văzută foarte de aproape, sau de la mare distanță, sau dintr-un unghi ciudat, ea pare stranie și neliniștitoare, minunată dincolo de orice înțelegere. Peisajele gros-plan din China și Japonia sunt tot atâtea ilustrări ale temei: Saṃsāra și Nirvāṇa sunt una și aceeași, iar Absolutul se manifestă în fiecare aparență. Aceste mari adevăruri metafizice, dar pragmatice, au fost redate altfel de artiștii Orientului Îndepărtat inspirați de zen. Toate obiectele examinării

lor minuțioase, de la mică distanță, au fost reprezentate într-o stare de neasociere, pe fundalul mătăsii sau al hârtiei imaculate. Astfel izolate, asemenea apariții efemere și-au asumat un soi de absolut al Lucrului-în-Sine. Artiștii occidentali au adoptat același procedeu când au pictat figuri și portrete sacre și, uneori, obiecte naturale aflate la oarecare distanță. *Moara* lui Rembrandt și *Chiparoșii* lui Van Gogh sunt exemple de peisaje dintr-o perspectivă îndepărtată, unde o singură trăsătură a fost ridicată la rang de absolut, prin izolare. Puterea magică a multor gravuri, desene și picturi aparținându-i lui Goya poate fi pusă pe seama faptului că, aproape mereu, compozițiile sale iau forma câtorva siluete, sau chiar a unei singure siluete, pe fond liber. Aceste forme abia schițate dețin calitatea vizionară a semnificației intrinseci, intensificată de izolare și de neasocierea cu intensitatea supranaturală.

În natură, ca și în opera de artă, izolarea unui obiect are darul de a-l învesti cu absolutul, de a-l înzestra cu acel înțeles mai mult decât simbolic – identic cu ființa.

E un copac, din mulți, doar unul,
Și-un singur *plai, l-am tot privit,*
Vorbindu-mi, ambii, despre ce-a fost și a pierit.[*]

---

* Citat din *Oda 536* de William Wordsworth (n.tr.).

Ceea ce Wordsworth nu mai putea vedea însă era „sclipirea vizionară". Sclipirea, îmi amintesc, și acea semnificație intrinsecă îi aparțineau unui stejar solitar zărit din tren, între Reading și Oxford, crescut în vârful unei coline blânde din mijlocul unei întinderi vaste de pământ arabil, profilându-se pe cerul spălăcit al nordului.

Efectele izolării combinate cu cele ale proximității mai pot fi studiate, în toată splendoarea ciudățeniei lor magice, într-o pictură extraordinară a unui artist japonez din secolul al XVII-lea, faimos spadasin și practicant al zenului. Reprezintă o pasăre, lupul-vrăbiilor, cocoțată chiar în vârful unei ramuri golașe, „așteptând fără un scop anume, dar într-o stare de maximă încordare". Dedesubt, deasupra și jur-împrejur – nimic. Pasărea iese din Vid, din acea eternă anonimitate și informitate care reprezintă, totuși, însăși substanța universului felurit, concret și efemer. Lupul-vrăbiilor de pe ramura golașă este văr primar cu sturzul hibernal al lui Hardy. Însă, în vreme ce sturzul victorian insistă să ne învețe o lecție oarecare, lupul-vrăbiilor din Orientul Îndepărtat se mulțumește să existe, să fie *acolo* – intens și absolut.

Addenda VI

Mulți schizofrenici își petrec majoritatea timpului nu în rai sau în infern, ci într-o lume cenușie, tenebroasă, a irealului și a fantomelor. Aceleași simptome, dar într-o mai mică măsură, apar și în cazul nevroticilor suferinzi de forme mai blânde ale tulburărilor mentale. S-a descoperit că, prin administrarea unei mici cantități dintr-un derivat al adrenalinei, se poate induce acea stare de existență spectrală. Porțile cerului, ale infernului și ale limbului se deschid înaintea celor vii, nu cu „chei masive din metale două”*, ci prin prezența, în sânge, a unui set de compuși chimici, dar și în lipsa altora. Lumea de umbre locuită de unii schizofrenici și nevrotici seamănă prea bine cu lumea morților, așa cum este descrisă prin unele tradiții religioase timpurii. Aidoma duhurilor din Șeol și din Hadesul lui Homer, persoanele cu asemenea tulburări nervoase își pierd legătura cu materia, cu limbajul și cu semenii. Dar și influența asupra propriei lor vieți, fiind

---

* Citat din *Lycidas* de John Milton (n.tr.).

condamnate la ineficiență, singurătate și tăcere întreruptă doar de chițăitul și bolboroseala fantomelor.

Istoria ideilor escatologice marchează un autentic progres – progres care, în termeni teologici, ar putea fi descris drept trecerea de la Hades la Paradis, în termeni chimici drept înlocuirea adrenolutinei cu mescalină și acid lisergic, iar în termeni psihologici drept progresul de la catatonie și senzația de ireal spre sentimentul unei realități mai intense, însoțită de viziuni și, în cele din urmă, de trăiri mistice.

Addenda VII

Géricault a fost un vizionar negativ; chiar dacă arta sa reproducea aproape obsesiv natura, ea reproducea o natură magic transfigurată, în mai rău, chiar prin felul în care el reușea să o perceapă și apoi să o redea. „Încep să pictez o femeie" spunea el odată, „dar întotdeauna îmi iese un leu, până la urmă". În realitate, de cele mai multe ori, până la urmă ieșea ceva cu mult mai puțin plăcut decât leii – cadavre, spre exemplu, sau demoni. Capodopera sa, uluitoarea *Plută a Meduzei*, a fost pictată nu după realitate, ci după dezintegrare și descompunere – inspirându-se după câteva fragmente de cadavru puse la dispoziție de studenți în medicină și după bustul descărnat și obrajii îngălbeniți ai unui prieten suferind de o boală hepatică. Până și valurile pe care plutește vasul, până și bolta cerească, totul are o culoare cadaverică. De parcă întreg universul devenise o cameră de disecție.

Și apoi tablourile sale demonice. *Derbiul*, nu încape îndoială, are loc în iad, pe un fundal din care răzbate dogoarea întunericului vizibil. *Calul înspăimântat de fulger*, de la Galeria

Națională, dezvăluie, într-o singură clipă încremenită, alteritatea stranie, sinistră, chiar infernală, strecurată în obiecte familiare. La Metropolitan Museum se găsește portretul unui copil. Și ce copil! În jacheta sa aprins--sângerie, micuțul este ceea ce lui Baudelaire îi plăcea să numească „un Satan care înmugurește", *un Satan en herbe.* Iar studiul unui bărbat nud, tot de la Metropolitan, nu este decât un Satan înmugurit ajuns la maturitate.

Din relatările prietenilor săi reiese limpede că lui Géricault lumea din jur i se înfățișa, de obicei, ca o succesiune de apocalipse vizionare. Într-o dimineață, pe drumul spre Saint--Cloud, în strălucirea prăfoasă a soarelui de vară, el a zărit ridicându-se în două picioare și apoi căzând la loc, între hulubele unui omnibuz, calul care se cabrează în *Ofițer de vânători*, tablou din epoca sa timpurie. Personajele din *Pluta Meduzei* au fost pictate, până la ultimul detaliu, unul câte unul, pe o pânză goală. Nu a schițat nici măcar un contur al întregii compoziții, nici un fel de acumulare treptată a unei armonii generale a tonurilor și a nuanțelor. Fiecare revelație în sine – a unui cadavru în descompunere, a unui bolnav într-un ultim teribil stadiu de hepatită – a fost redată exact așa cum a fost văzută și înțeleasă plastic. Printr-un miracol al geniului, fiecare episod apocaliptic din serie se îmbina, profetic, într-o compoziție armonioasă care exista doar în imaginația artistului, atunci când cea dintâi viziune înspăimântătoare a fost transferată pe pânză.

Addenda VIII

În *Sartor Resartus*, Carlyle a lăsat ceea ce doctorul James Halliday, biograful său psihosomatic, numește (în *Mr Carlyle, my Patient*) „o descriere uluitoare a unei stări de spirit psihotice, în mare măsură depresive, dar parțial schizofrenice".

„Chiar și când îmi vorbeau", scrie Carlyle, „bărbații și femeile din jur rămâneau simple Forme; practic uitasem că au viață, că nu sunt doar biete automate. Iar prietenia – doar o rânduială neverosimilă. Mergeam, solitar, pe mijlocul străzilor lor aglomerate, printre plăsmuirile lor; și (afară că îmi devoram mereu propria inimă, nu pe a altcuiva) sălbatic ca tigrul în junglă... În ceea ce mă privea, Universul era golit de Viață, de Țel, de Voință, până și de Ostilitate; o uriașă mașină cu aburi moartă și incomensurabilă, rulând peste indiferența ei inertă, zdrobindu-mă mădular de mădular... Cum nu aveam speranță, nu mă încerca nici o teamă anume, de Om ori de Diavol. Și totuși, suficient de straniu, eram țintuit de o teamă continuă, nedefinită,

copleșitoare – tremuram, lipsit de curaj și măcinat de presimțiri, fără să știu de ce; mi se părea că toate cele de sus, din Cer, și de jos, de pe Pământ, aveau să-mi facă rău; ca și cum Cerul și Pământul ar fi fost fălcile nemărginite ale unui Monstru devorator, între care eu, palpitând, așteptam să fiu înghițit". Renée și idolatrul eroilor descriu, evident, una și aceeași experiență. Infinitul este presimțit de amândoi, dar sub forma „Sistemului", a „incomensurabilei Mașini cu Aburi". Pentru amândoi, iarăși, totul este semnificativ, dar semnificația rămâne negativă, astfel încât orice întâmplare rămâne fără sens, orice obiect rămâne intens ireal, orice ființă presupus omenească rămâne o momâie mecanică, momâie ce execută grotesc gesturile muncii și ale jocului, ale iubirii, urii și gândirii, ale elocvenței, eroismului și ale sfințeniei, absolut ce vreți – roboții sunt versatili, mai presus ca orice.

Cuprins

Porțile percepției..... 7
Raiul și iadul 81

În colecția *eseuri & confesiuni*

au apărut:

Carlo Maria Martini, Umberto Eco – *În ce cred cei care nu cred?*
Alexandru Paleologu – *Bunul-simț ca paradox*
Alexandru Paleologu – *Despre lucrurile cu adevărat importante*
Ion Vianu – *Amor intellectualis. Romanul unei educații*
Mircea Mihăieș – *Ultimul Judt*
Tony Judt – *Cabana memoriei*
Norman Manea, Hannes Stein – *Cuvinte din exil*
Alex. Leo Șerban – *De ce vedem filme. Et in Arcadia Cinema*
Günter Grass – *Decojind ceapa*
Aldous Huxley – *Porțile percepției* • *Raiul și iadul*

în pregătire:

Octavian Paler – *Rugați-vă să nu vă crească aripi*
Jorge Luis Borges – *Nouă eseuri dantești* • *Borges oral*
Octavian Paler – *Polemici cordiale*

www.polirom.ro

Redactor: Cezar Petrilă
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Gabriela Gheţău

Bun de tipar: iunie 2012. Apărut : 2012
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare) ; E-mail : office@polirom.ro
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail : office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, Bucureşti
Tel./Fax: 211.32.60, 212.29.27, E-mail:office@luminatipo.com